ISSN: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670

post(s)

Ana González Mote
Andrea Alvarez
Catalina Barroso - Luque
Daniella Valz Gen
Daril Fortis
Diego Falconí Trávez
Ingrid Leyva Vázquez
John Durham Peters
Esteban Donoso
Francisco Arrieta
Francisco Navarrete
Lizette Nin
Luisa Villegas
Melanye Garland
Ornela Barone Zallocco
Río Paraná
Ronny Quevedo
Santiago Díaz
Thiago Antunes

Astrid Fellner, ed.
Hugo Burgos, ed.

post(s) Serie monográfica • diciembre 2021 • Quito, Ecuador
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
http://posts.usfq.edu.ec

post(s)

USFQ PRESS
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. https://libros.usfq.edu.ec/index.php/usfq

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s). Serie monográfica

ISSN de la serie: 1390-9797
ISBN: 978-9978-68-211-1
ISBNe: 978-9978-68-210-4
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica –la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural, desde sus orígenes hasta su actualidad contemporánea.

EDITORAS EN ESTA EDICIÓN
Astrid Fellner, Universidad de Saarland, Alemania
Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

AUTORAS EN ESTA EDICIÓN
Ana González Mote, Centros de Desarrollo Comunitario de la organización Proyecto Roberto Alfonso Espinosa, de la Fundación Amparo IAP, México.
Andrea Alvarez, curadora asistente del Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
Catalina Barroso Luque, artista, escritora y curadora. Trabaja entre la Ciudad de México y Glasgow.
Daniella Valz Gen, poeta, artiste y practicante de las artes oraculares. Residente en Londres.
Daril Fortis, Instituto de Investigaciones Culturales - Museo de la Universidad Autónoma de Baja California.
Diego Falconí Trávez, profesor asociado en el Área de Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor e investigador en el Colegio de Jurisprudencia de la Universidad San Francisco de Quito.
Ingrid Leyva Vázquez, artista independiente, radicada en la frontera de El Paso, Texas y Ciudad Juárez.
John Durham Peters, María Rosa Menocal Professor of English and of Film & Media Studies at Yale University.
Esteban Donoso, coreógrafo y bailarín independiente. York University, Canadá.
Francisco Arrieta, artista interdisciplinar. Semillero de Artes Vivas Pachuca, México.
Francisco Navarrete Sitja, Centro Universitario de Diseño de Barcelona y la Escuela de Doctorado UVic-UCC, España.
Lizette Nin, artista visual radicada en Barcelona.
Luisa Villegas G., Magíster en Historia del arte y cultura visual de la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Centro de Arte Reina Sofía, España.
Melanye Garland, estudiante de doctorado en antropología y arte en Humboldt Universitaet zu Berlin, Alemania.
Ornela Barone Zalloco, becaria doctoral de CONICET, Argentina.
Río Paraná, colectivo de artistas visuales formado por Duen Sacchi y Mag de Santo.
Ronny Quevedo, artista visual radicado en Nueva York.
Santiago Díaz, doctorando en Educación por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
Thiago Antunes, artista de performance e investigador radicado en Bruselas.

Producción editorial: Anamaría Garzón Mantilla y Bernarda Troccoli
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas Ramírez
Traducciones: Hugo Burgos y Reema Helen Azar
Asistencia editorial: USFQ Press
Diseño de portada: Krushenka Bayas Ramírez
Fotografía de portada: Felipe Shibuya, Dendrochronology of Immigrants and Natural-borns in the US, en colaboración con Pedro M. Cruz, John Wihbey y Avni Ghael (Northeastern University), 2018. Video.
Revisión de estilo: María del Pilar Cobo y Reema Helen Azar

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:
Fellner, A., Burgos, H. (eds.) (2021) *posts(s)*, volumen 7. Quito: USFQ Press.

Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito USFQ

post(s) [Publicación Periódica] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.
Anual
ISSN: 1390-9797
1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.
LC: AP 63 .P67
CDD: 056.1

post(s) volumen 7 • diciembre 2021
Impreso en Ecuador por Imprenta Mariscal
Primera edición: diciembre 2021
Tiraje: 300 ejemplares

Más información sobre la serie monográfica **post(s)**:
http://posts.usfq.edu.ec

CONTACTO
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Att. Anamaría Garzón Mantilla, post(s)
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

AKADEMOS

RADAR

VIDERE

PRAXIS

CALL FOR PAPERS

INTRODUCCIÓN

DESBORDES / UNDOING BORDERS: HACIA NUEVAS EPISTEMOLOGÍAS FRONTERIZAS

Astrid M. Fellner y Hugo Burgos

Astrid M. Fellner, directora del programa de Estudios Literarios y Culturales de América del Norte en la Universidad de Saarland, Alemania. Líder del proyecto University of the Greater Region Center for Border Studies en la Universidad de Saarland y cofundadora del UniGR-Master in Border Studies. Correo electrónico: fellner@mx.uni-saarland.de
• Ph.D. American Studies,University of Vienna, Austria
• MA American Studies, Spanish and Latin American StudiesUniversity of Vienna, Austria

Hugo Burgos, Decano del Colegio de Posgrados, Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fundador y miembro de la dirección editorial de *post(s)*. Correo electrónico: hburgos@usfq.edu.ec
• Ph.D. Media Studies, The University of Iowa
• MA Television, Radio, Film Production, Syracuse University

Resumen

Desde que empezó la pandemia de Covid-19, el mundo ha sido testigo de otra fase en la proliferación de fronteras. La discusión sobre los roles complejos de los bordes, las fronteras y los límites se ha vuelto más relevante que nunca. Esta situación nos llama a reconceptualizar los procesos, discursos, prácticas y símbolos a través de los cuales funciona el poder de crear bordes. Las fronteras, está claro, nunca son líneas estáticas, sino productos complejos en múltiples niveles. Incluso más si pensamos en cómo en la era posthumanista, el enfoque antropogénico limítrofe [*bordering*] ha llegado a sus límites (Konrad 2021), ya que nos enfrentamos con múltiples crisis ambientales y migratorias tanto a nivel local como transnacional. Teniendo en cuenta la importancia de los procesos fronterizos en el siglo XXI, este número de *post(s)* resalta las nuevas epistemologías fronterizas. *Desbordes / Undoing Borders* se enfoca en formas innovadoras de deshacer la frontera. Este número proporciona un espacio para investigaciones exploratorias de enfoques creativos de las fronteras, zonas y estados limítrofes, bordes permeables. *post(s) 7* se enfoca en interacciones entre las manifestaciones materiales e inmateriales que ocurren en las fronteras y las diversas posibilidades de medios que existen para estudiarlas.

Palabras clave

bordes, desbordes, fronteras, desplazamientos, migraciones

Fecha envío: 09/12/2021
Fecha de aceptación: 09/12/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2530
Cómo citar: Burgos, H. y Fellner, A. (2021). Desbordes / Undoing Borders: hacia nuevas epistemologías fronterizas. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 12-24). Quito: USFQ PRESS.



Abstract

Since the beginning of the Covid-19 pandemic, the world has witnessed another phase in the proliferation of borders. The discussion about the complex roles of edges, borders, and boundaries has become more relevant than ever. This situation calls us to reconceptualize the processes, discourses, practices and symbols through which the power to create borders functions. Borders, of course, are never static, but complex products on multiple levels. Even more so if we think about how in the posthumanist era, the anthropogenic approach [*bordering*] has reached its limits (Konrad 2021), as we are faced with multiple environmental and migration crises both locally and transnationally. Taking into account the importance of border processes in the 21st century, this issue of *post(s)* highlights new border epistemologies. *Desbordes/Undoing Borders* focuses on creative ways to undo the border. This issue provides a space for exploratory investigations and approaches to borders, border zones and permeable edges. *post(s) 7* focuses on interactions between the material and immaterial manifestations that occur at borders and the various media possibilities that exist to study them.

Keywords

borders, desbordes, frontiers, displacements, migrations

Las fronteras están en todas partes, y los problemas relacionados con estas y los cruces fronterizos han recibido una atención política y mediática masiva. Sobre todo recientemente, debido a la pandemia de Covid-19, el mundo ha sido testigo de otra fase en la proliferación de fronteras. Se han cerrado fronteras en muchas partes del mundo y se han asegurado como parte de una política sanitaria más amplia. Como resultado, los roles complejos de las fronteras y los límites se han vuelto más relevantes que nunca, lo que requiere reconceptualizar los límites, que los traten críticamente como procesos, discursos, prácticas, incluso símbolos, a través de los cuales funciona el poder. Las fronteras, está claro, nunca son líneas estáticas, sino productos complejos de multinivel, que resultan de difíciles procesos de negociación. Además, en una era posthumanista, el enfoque antropogénico limítrofe [*bordering*] ha llegado a sus límites (Konrad 2021), ya que nos enfrentamos con múltiples crisis ambientales tanto a nivel local como transnacional. Durante los últimos 20 años, el campo de los *Border Studies* se ha enfrentado con estos desafíos sociales y ha evolucionado hacia un esfuerzo multidisciplinario que examina la multiplicidad, la complejidad y las múltiples escalas de la frontera que va en contra de la comprensión hegemónica dominante y de sentido común de la lógica binaria de esta (Laine, 2016; Parker y Vaughan-Williams, 2012). Claramente, la renovada importancia de los procesos fronterizos en el siglo XXI, en una época que Victor Konrad llama “una era nueva o evolucionada de posglobalización” (2021), pide recalibrar el estudio de las fronteras.

Este número de *post(s)* intenta hacer eso, al esforzarse por resaltar las nuevas epistemologías fronterizas. *Desbordes / Undoing Borders* se enfoca en formas innovadoras de deshacer la frontera, al contribuir a deshacer el imperialismo fronterizo, que “cuestiona los modos y redes de gobernanza que determinan cómo se incluirán los cuerpos dentro del estado-nación y cómo se controlará el territorio dentro y en conjunto con los dictados del imperio global y el capitalismo transnacional” (Walia, 2013, 6). Este número proporciona un espacio para investigaciones exploratorias de enfoques novedosos y creativos de las fronteras, zonas fronterizas, el conocimiento desde estas y su destrucción o su desconocimiento. Se centra en cuestiones de estética de las fronteras, al enfocarse [*zooming*] en las interacciones entre las manifestaciones materiales e inmateriales que ocurren en ellas, y las diversas formas de expresiones culturales mediáticas, visuales, literarias y de otro tipo.

Deshaciendo el imperialismo fronterizo

Las fronteras, como está claro, no solo actúan como mecanismos de división. De hecho, cumplen varias funciones: si bien separan entidades y actúan

como una línea divisoria, también pueden conectar y unir como una sutura. Y no son solo las territoriales del Estado-nación las que dividen o mantienen unido al mundo. Como se hace especialmente visible en estos tiempos de pandemia, también las sociales separan y unen a las personas a través de categorías y distinciones y, por lo tanto, son responsables de privilegiar y marginar a las personas. Este enfoque en las dimensiones simbólicas y sociales de los límites de las fronteras ha llevado a formas más elaboradas de pensar sobre los procesos y los cruces fronterizos. Recientemente, se ha afianzado una comprensión de las prácticas fronterizas, que sugieren que las fronteras son tejidos densamente entrelazados de diversas prácticas discursivas y materiales. Por lo tanto, no solo deben entenderse en el sentido de una línea geopolítica, sino como hechos culturales que marcan modos e historias específicas de ser, pensar, hacer, dar sentido y sentir. Teorizaciones recientes como los "paisajes fronterizos" (Brambilla, 2015) o las "texturas fronterizas" (Fellner, 2020) han defendido enfoques que no examinan los aspectos espaciales, materiales, temporales o culturales de forma aislada, sino que investigan sus interacciones interseccionales y performativas. De este modo, las fronteras se desenmascaran como producciones sociales y culturales contingentes y como instrumentos de poder que determinan y, a menudo, también fundamentan nuestra percepción del mundo.

Siguiendo esta visión performativa, las fronteras son el resultado de hechos, de repeticiones estilizadas de actos que constituyen la lucha política —procesos fronterizos que, sin embargo, también permiten el "poder de la gente común para desafiar las fronteras desde abajo" (Wonders y Jones, 2018, 136). Como propuso Judith Butler en su revolucionario libro *Undoing Gender* (2004), hacer el género de una persona de cierta manera también implica la posibilidad de deshacer las nociones dominantes de sexo / género, sexualidad y personalidad. De manera análoga, deshacer fronteras se refiere entonces a *desperformar* modos hegemónicos de crear fronteras y procesos de *desfronterización*. Como ha argumentado poderosamente Harsha Walia, deshacer el imperialismo fronterizo es un acto altamente político. Como ella afirma (2013, 10):

> Es a través de este tipo de compromiso activo contra el imperialismo, el capitalismo, la construcción del Estado y la opresión —junto con el fomento de relaciones e identidades sociales emancipadoras y expansivas, forjadas en y a través del curso de lucha— que se puedan actualizar las alternativas visionarias al imperialismo fronterizo.

Siguiendo el ejemplo de *Desbordes* (2014), editado por María Amelia Viteri, en el que se analizan los múltiples desbordes de las fronteras latinx de la

sexualidad en su intersección con la raza, la clase, la etnia, el estado migratorio y la ciudadanía, queremos centrarnos en una serie de desbordes que se utilizan para deconstruir y deshacer fronteras en las Américas. Como explica Viteri (2014, xxiii):

> El concepto de desbordes en español capta esta fluidez y movilidad y la forma en que los inmigrantes y las fronteras que los rodean superan cualquier definición fija. (…) desbordes implica no solo deshacer sino también desbordar o superar todas las categorías prediscursivas y referencias analíticas en torno al género y la sexualidad.

En nuestro contexto de deshacer el imperialismo fronterizo, desbordes también se refiere a desbordar fronteras, es decir, el movimiento acelerado de los cruces y la transgresión de los principios de ordenamiento de estas. Utilizamos el título bilingüe de este número para llamar la atención sobre la doble función del concepto de desbordes, como desbordante pero también como deshacer. Al mismo tiempo, también queremos evocar la larga tradición de multilingüismo de los escritos fronterizos, especialmente dando crédito a *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa. Como forma de deshacer el poder hegemónico de los lenguajes, *Desbordes/Undoing Borders* también apunta a resaltar el "terrorismo lingüístico" (Anzaldúa, 2012/1987, 75-76) que es el resultado del colonialismo. Al igual que el inglés, el idioma español también ha tenido su parte en el establecimiento del imperialismo fronterizo en las Américas, ya que ambos idiomas han ofrecido repetidos ataques a las lenguas nativas indígenas.

La mezcla de lenguajes y la hibridación cultural han dado lugar a una multiplicidad de identidades, lo que Anzaldúa ha llamado "conciencia mestiza", que emerge en las fronteras, en los espacios intermedios, y que tiene potencial para una crítica epistemológica. Una frontera, para Anzaldúa, no es solo un espacio de opresión múltiple sino también un espacio híbrido potencialmente liberador. A través de este se pueden crear nuevas posiciones de sujeto que permitan contradicciones y ambigüedades para producir nuevas formas de identidades (mestizaje o hibridación). Esta conciencia de las fronteras da lugar al pensamiento fronterizo. *Pensamiento Fronterizo* (Mignolo, 2000) describe una forma de pensar profundamente arraigada en la experiencia subalterna de la colonialidad y las fronteras, al tiempo que libera los procesos de pensamiento de las epistemologías coloniales y modernas para promover formas alternativas y decoloniales de conocer, pensar y llegar a ser. Las normas occidentales de producción de conocimiento han suprimido las formas de conocimiento de las comunidades y culturas indígenas del Sur global, y contribuyen a lo que Boaventura de

Sousa Santos ha denominado "epistemicidio". De Sousa Santos argumenta: "Los intercambios desiguales entre culturas siempre han implicado la muerte del conocimiento de la cultura subordinada, de ahí la muerte de los grupos sociales que la poseían" (2014, 149). Sin embargo, también se pueden encontrar formaciones epistémicas híbridas que surgen cuando distintos conocimientos se encuentran (y a menudo chocan) en escenarios de encuentro intercultural: Andreas Beer y Gesa Mackenthun, por ejemplo, han teorizado epistemes híbridas que fomentan zonas de contacto entre diferentes culturas como "conocimientos fugitivos" (2015). Alternativamente, estos límites epistémicos cambiantes también pueden denominarse "conocimientos fronterizos" (Fellner y Hamscha, 2017).

El pensamiento fronterizo se involucra en un replanteamiento crítico de qué es el conocimiento y cómo se ha producido en la tradición filosófica occidental. Al demostrar una conciencia del lado oscuro de la modernidad —que es la colonialidad— los habitantes de las fronteras emplean el pensamiento fronterizo como una conciencia encarnada y una ubicación epistémica desde la que se vive y se piensa la realidad. Por lo tanto, los habitantes de la frontera encarnan culturas fronterizas, que se caracterizan por una poética productiva de las fronteras, es decir, formas representativas de producciones que las negocian, las actúan y las constituyen en la intersección de fronteras territoriales y políticas y configuraciones textuales. El pensamiento fronterizo y las fronteras en general están estrechamente relacionados con la estética. Si, como sugieren Johan Schimanski y Stephen Wolfe, entendemos el término "estética" derivado de su significado etimológico como sensación y percepción, debemos concluir que las fronteras siempre tienen algo que ver con la estética: "Una frontera que no se siente por alguien o algo no es una frontera"(Schimanski y Wolfe, 2013, 242). Tenemos que percibir y reconocer la frontera como tal para considerarla así. En consecuencia, se puede afirmar que las fronteras en realidad pueden verse como inherentemente estéticas (Larsen, 2007, 97). Son constitutivas de procesos y productos estéticos, que en sí mismos se desarrollan como una dimensión de la experiencia de las fronteras.

Deshaciendo la X: Deshaciendo *performativamente* los cruces fronterizos

Entonces, ¿cómo podemos entender deshacer la frontera en términos de práctica estética? o, en realidad, ¿cómo podemos imaginar una poética fronteriza que se centre en los cruces culturales como medio para deshacer la frontera? Desde la década de 1990, las zonas fronterizas se han convertido

en el foco de interés crítico porque, como se enfatizó en la crítica Chicanx, pueden representar lugares de "hibridación políticamente excitante, creatividad intelectual y posibilidad moral" (Johnson y Michaelsen 1997, 3). Los pasos fronterizos mediados se refieren no solo a los actos literales de cruce de fronteras territoriales provocados por el movimiento de personas o las experiencias de migración y desplazamiento, sino también a los múltiples puntos de encuentro y los múltiples cruces que constituyen las fronteras simbólicas o conceptuales. Estos cruces u oposiciones binarias crean conflictos en una narrativa fronteriza y ponen en marcha la historia en cualquier producción cultural mediada de estos cruces (Fellner, 2021, 12). Los pasos fronterizos son el sitio de la X, el cruce, que evoca "una ocasión para la historia o la narración" (Schimanski y Wolfe, 2007, 10). En su poema "X antecanto: el signo xicano" (1991), Alfred Arteaga ha escrito sobre la X como signo de los pasos fronterizos. La X significa 'ch' en "verso xicano, verso marcado con la cruz, el cruce fronterizo […]", que para Chicanx es "nuestra marca, nuestra cruz, nuestra X, nuestro signo de no dejar de nacer en el punto en que dos flechas colisionan, X, y el suave paso de una línea sobre otra línea, X "(2020, 3). Siguiendo el ejemplo de este poema, Ana Manzanas y Jesús Benito han definido la escritura fronteriza como la literatura que se sitúa en "la X, la amplia zona de las fronteras, el terreno que deja espacio para el mestizaje y la hibridación" (2002, 14). En consecuencia, se puede decir que cualquier forma de mediación fronteriza está situada en la "X". Las representaciones de los cruces fronterizos no solo dependen de esta X, sino que también dan cuerpo a este espacio intermedio, el sitio de varios cruces de fronteras territoriales, genéricas, simbólicas, fronteras temporales o epistemológicas (Fellner, 2021, 13).

Este número de *post(s)* empuja los límites de los usos de los cruces fronterizos al resaltar las prácticas culturales que constituyen poderosas contraformaciones al imperialismo fronterizo. Destacamos la necesidad de valorar la enigmática superficie de la cultura (Geertz, 1973) a través de la cual se construyen nuestras redes de significación y adquirimos conocimiento sobre el mundo. Y, como tal, ¿qué sucede con la superposición, el entrecruzamiento, la fusión y el choque entre los bordes de esas superficies? Para este caso, vale la pena pensar en estas redes como un encuentro multinivel de superficies. Appadurai (1996) también expuso de qué manera las identidades poscoloniales son moldeadas por superficies —paisajes— cuyas fronteras recrea constantemente la imaginación de personas que confrontan su realidad con la materialidad que da forma a su mundo. Ya sean medios como entretenimiento o ideología; el dinero que migra por el mundo entregado por los trabajadores a sus familias alejadas, o el encuentro con el Otro, la experiencia cultural contemporánea de la gente en general es

material y digital por su ubicuidad y personalización. Y lo más importante, como sostiene Miller (2005, 5):

> La conclusión sorprendente es que los objetos son importantes, no porque sean evidentes y los restrinjan o habiliten físicamente, sino a menudo precisamente porque no los 'vemos'. Cuanto menos seamos conscientes de ellos, más poderosamente pueden determinar nuestras expectativas al establecer el escenario y garantizar un comportamiento normativo, sin estar abiertos a desafíos. Ellos determinan lo que sucede en la medida en que no somos conscientes de su capacidad para hacerlo.

Esta edición de *post(s)* se pregunta cómo la invisibilidad del mundo material al que damos forma y que nos da forma se confunde con sus fronteras invisibles y los encuentros de sus superficies en multiniveles expresados a través del arte, los medios, los utensilios, las prácticas, y textos (en su sentido más amplio). Buscamos una comprensión parcial sobre la noción que se da por sentada de fronteras inexistentes, o un *continuum* entre nosotros y la cultura que se está produciendo, reproduciendo, deshaciendo y transformando permanentemente.

Poiesis para desfronterizar

Los trabajos de este número abordan un amplio espectro de temas y cuestiones relativas a fronteras y desbordes. Muestran cómo se pueden deshacer las fronteras, centrándose en las formas en que los artefactos y prácticas culturales forman parte de las culturas y los imaginarios fronterizos. También se enfocan en formas de hibridación cultural, de "heterogeneidad multitemporal" (García Canclini, 1995), que ocurren en las zonas fronterizas y que tienen el poder de deshacer poderes.

Siendo consecuentes con el énfasis de esta revista por traer al debate académico los mundos de la producción creativa como procesos, obras y resultados de investigación, vemos con agrado que la respuesta a nuestra convocatoria vino predominantemente de tales áreas. También vemos un desborde en las formas de escritura presentadas. Siendo consecuentes con la subjetividad de sus creadorxs, estas han maximizado el espacio textual y visual para llamar la atención sobre sus planteamientos, ya sea como textos académicos formales; manifiestos artísticos e intersubjetivos; reflexiones sobre procesos artísticos y/o curatoriales; obras creadas o por crear; mapas matemáticos e imaginarios; contactos con médiums, y diálogos filosóficos —una suerte de psicoanálisis sin cuerpos presentes—; vaya manera de

desbordar una revista "científica" o *journal*, el positivismo colonial tendrá bastante de qué lamentarse con este estado de pensamiento de fronteras desbordadas.

De similar forma, las páginas siguientes se transforman en un inventario bizarro, una selva antinatural, un museo implosionado de objetos que materializan la experiencia de ser un ser desmarcado de una frontera en forma de aguacates migrantes; cumbias inscritas como *parole in libertá*;[1] molduras de costura que traen el arraigo de un oficio y un lugar; películas imaginarias esbozadas como conversaciones materiales de mundos paralelos y divergentes; conversaciones inmateriales vía electrónica en lugares reales, visualizaciones de datos que siguen la "lógica" natural para mostrar lo invisible; mapas de territorios en escala 1:1 que opacan la vida y el pensamiento en mutua correspondencia con la realidad, y mapas en escala 1:2 sobre cuales la metafísica nos recuerda las falencias de todo medio de representación: lo individual y lo universal están atados por una semblanza finita, pero infinitamente distante entre los dos. De la misma forma se presentan lxs autorxs de los textos, y por qué no llamarlos *post-textos*, por la intención ulterior que conllevan: cómo decirse, cómo entenderse, desde dónde; cuando su experiencia ha sido y se da en espacios fronterizos y desbordados, pero materializados a través de sus cuerpos, sus acciones, historias de vida, acompañadas de opresión, resistencia, negación, búsqueda, encuentros con el pasado y reconstrucción con un cuestionamiento vivencial. Si no soy de aquí, ni soy de allá; si mi cuerpo y mi deseo no son más que míos, pero las etiquetas para nombrarlos desde la desobediencia ya fueron cooptadas; si los epistemes coloniales siguen guiando la navegación del pensamiento a orillas en donde no hay nada por descubrir, porque el lenguaje colonizador y patriarcal ya predestinó teleológicamente a aquellos por descubrirse, la tarea de desbordarse, atravesar la frontera, vivir en el cruce fronterizo trae consigo una búsqueda más profunda, un subtexto que la teoría esquiva, la práctica creativa reactiva, y el pensamiento sobre los dos mundos antes mencionados reflota: pensar, crear e imaginar como un ser con dignidad.

El cuestionamiento fronterizo en sí mismo presupone un desorden, sugiere múltiples frentes de contestación y lucha al cisheteropatriarcado colonial, y todo concepto que intente etiquetar a sus actorxs. Pero quizás podemos volver inteligible esta discusión desbordada si nos remitimos al concepto del א, aquella letra borgiana que contiene todos los números posibles. Si pudiéramos contemplar todas las luchas descritas en esta edición como un aleph, parte de

1 Usamos el término intentando despojarlo de su pasado misógino-totalitario expresado por Filiipo Tomaso Marinetti y el futurismo, y destacar las palabras como actos y actorxs que crean realidades.

un gran todo que no les reduce a esencialismos o encasilla a tropos de moda, su fuerza se torna infinitamente multiplicadora, sin reduccionismos y abierta a todas las posibilidades. No obstante, también retienen un valor común: la dignidad de la especie humana en cualquier estado que se encuentre.

En este sentido, antes que presentar a lxs autorxs de esta edición e intentar sintetizar textualmente sus obras de acuerdo con la lógica que tiene la revista —lo cual implicaría fronterizarlxs—, hemos optado por esta forma abierta de manera subjetiva de evocar las ideas, objetos, prácticas propuestas para dar cuenta de ellxs. Ciertamente las mismas secciones de *post(s)* son fronteras y casillas, pero proponemos el ejercicio de leer esta edición como quien mira a través de un caleidoscopio, donde cada giro de página —continuo o discontinuo—se abre como un aleph ante la multiplicidad de formas de romper fronteras. Como editores, esta es nuestra poiesis para desfronterizar. **post(s)**

Referencias

Anzaldúa, G. (2012). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lupe.

Appaduari, A. (2003). *Modernity at Large*. Minnesota University Press.

Arteaga, A. (2020). *Xicancuicatl: Collected Poems*. Ed. David Lloyd. Wesleyan University Press.

Beer, A., y Mackenthun, G. (eds.). (2015). *Fugitive Knowledge: The Loss and Preservation of Knowledge in Cultural Contact Zones.* Waxmann.

Benito, J., y Manzanas, A. (2002). Border(lands) and Border Writing: Introductory Essay. En: *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*, 1–22. Rodopi.

Brambilla, C. (2015). Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept. *Geopolitics* 20 (1), 14–34.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge.

De Sousa Santos, B. (2014). *Epistemologies of the South – Justice against Epistemicide*. Paradigm Publishers.

Fellner, A. M. (2020). Counter-Mapping Corporeal Borderlands: Border Imaginaries in the Americas. *Geographien der Grenze*. Eds. F. Weber, C. Wille, B. Caesar, J. Hollstegge, 287-300. Springer VS.

Fellner, A. M. (ed.). (2021). *Narratives of Border Crossings: Literary Approaches and Negotiations*. Nomos.

Fellner, A. M., y Hamscha, S. (2017). 'What Goes on in the Coffin': Border Knowledges in North American Literature. *Critical Epistemologies of Global Politics*. Eds. S. Weier y M. Woons, 171-181. E-International Relations Publishing.

García Canclini, N. (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Traducido por C. L. Chiappari y S. L. López. U of Minnesota P.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures.* Basic Books Inc.

Johnson, D. E., y Michaelsen, S. (1997). Border Secrets: An Introduction. En *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*, 1-39. University of Minnesota Press.

Konrad, V. (2021). New directions at the post-globalization border. *Journal of Borderlands Studies* 36 (5), 713-726.

Laine, J. (2016). The Multiscalar Production of Borders. *Geopolitics* 21 (3), 465-482.

Mignolo, W. D. ([2000] 2012). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press.

Miller, D. (ed.). (2005). *Materiality*. Duke University Press.

Parker, N., y Vaughan-Williams, N. (2012). Critical Border Studies: Broadening and Deepening the 'Lines in the Sand' Agenda. *Geopolitics* 17(4), 727-33.

Schimanski, J., y Wolfe, S. (2007). Entry-Points. An Introduction. En *Border Poetics De-limited*. Wehrhahn. Pages?

Schimanski, J., y Wolfe, S. (2013). The Aesthetics of Borders. *Aukrust, Kjerstin (Hg.) Assigning Cultural Values*, 235-250. Peter Lang.

Viteri, M. A. (2014). *Desbordes : Translating Racial, Ethnic, Sexual, and Gender Identities Across the Americas*. State University of New York.

Walia, H. (2013). *Undoing Border Imperialism*. AK Press.

Wonders, N. A., y Jones, L. C. (2019). Doing and Undoing Borders: The Multiplication of Citizenship, Citizenship Performances, and Migration as Social Movement. *Theoretical Criminology* 23 (2), 136-155.

AKADEMOS

Investigaciones académicas

UN (DES)INTENTO FUGITIVO DE (A)BORDAR LOS (DES)BORDES

Ornela Barone Zallocco • Santiago Díaz

Ornela Barone Zallocco, becaria doctoral de CONICET en Educación con formación en Narrativas y (auto)biografías, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Profesora y Diseñadora en Comunicación Visual, Facultad de Artes, Universidad Nacional de la Plata. Profesora del Dpto. de Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: obaronezallocco@gmail.com
• Postgrado de Educación, Imágenes y Medios, FLACSO
• Diplomada en Construcción de Proyectos en Cs. Soc, IDES

Santiago Díaz, doctorando en Educación por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Docente de la Licenciatura en Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Docente en el ISFD 84 e ISFD 19 de Mar del Plata. Investigador independiente e indisciplinado de prácticas corporales, performáticas y estético-educativas. Correo electrónico: ludosofias@gmail.com
• Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas por la Universidad Nacional de Avellaneda
• Graduado en Filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

En el presente trabajo se han descompuesto los modos del pensar y producir conocimiento, se visibilizan todas las experiencias que conversan cuando (de)finimos posiciones ontoepistémicas (des)bordantes. Mediante una escritura mixturada de conceptos, teorías, referentes, experiencias y sensibilidades, indagamos sobre los modos (des)bordantes que afectan lxs cuerpxs, las sensibilidades múltiples de los territorios, los (con)textos extractivistas y capitalistas, las instituciones educativas y la consagrada academia. Proponemos múltiples preguntas como intento de dehiscencia de este escrito y su devenir en (*quizá*) posibles agencias insurgentes.

Palabras clave

epistemología, ontología, experiencia, cuerpxs, investigación educativa

Abstract

In the present work, the ways of thinking and producing knowledge have been decomposed, all the experiences that converse when we define overflowing onto-epistemic positions are made visible. Through mixed writing of concepts, theories, references, experiences, sensibilities, we inquire about the overflowing ways that bodies affect the multiple sensibilities of territories, extractivist and capitalist (con)texts, educational institutions, and the consecrated academy. Multiple questions are proposed as an attempt to dehisce this writing and it's becoming (perhaps) possible insurgent agencies.

Keywords

epistemology, ontology, experience, bodies, educational research

Fecha de envío: 10/08/2021
Fecha de aceptación: 10/09/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2415
Cómo citar: Barone, O. y Díaz, S. (2021). Un (des)intento fugitivo de (a)bordar los (des)bordes. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 28-51). Quito: USFQ PRESS.



Minúsculas notas afectantes

La narrativa aquí presentada es efecto de conversaciones entre lxs autorxs; conversaciones que durante el proceso de escritura escribieron sus cuerpxs y territorios; conversaciones que mantuvieron con sus libros y redes afectivas; conversaciones que mantuvieron con sus experiencias. Esta narrativa pretende visibilizar los modos de componer posiciones ontoepistémicas, de comprender y hacer mundos, y de constelar lxs cuerpxs que somos. Esta narrativa pretende también, y quizá ambiciosamente, coquetear con otros modos de escritura quizá no *tan* académicos. Desea otorgar volumen a algunos grafos, tachar otros e incorporar narrativas visuales como un lenguaje en sí mismo que no requiere posterior explicación, sin que por ello se trate de una utilización ornamental, banal o superficial de las visualidades. La narrativa desbordante aquí compartida es fruto de las afectaciones que venimos cultivando, y que, lejos de pretender encapsular o limitar posibilidades, pretende abrirlas, hacerlas proliferar, gestar vectores de pluriversos y encuentros inesperados.

~~Tachar~~: históricamente entendido como negación o anulación; sin embargo, aquí se ha elegido comprenderlo como una línea de pensamiento que atraviesa esas palabras o conceptos, y nos ubica en posición de rumiantes, pensantes, deriva ... La deriva plural del pensa~~miento~~ es el modo en que se evidencia la antesala del pensar, lo que intentamos hacer es dar cuenta de lo que no se ve del ejercicio del pensar.

La conversación como modo de pensar(nos) y ha(ser), de andar y derivar, de agenciar(nos) y con(mover) en la itinerancia diversa de lo incierto. Conversando vamos caminándonos en el pensamiento, en la experiencia, tramando el habitar de la frontera… Habitar la(s) frontera(s) es ser (en) la opacidad.

*

~~Desbordes~~ *Derramarse, salirse del cauce / Sobrepasar, abrumar, superar las previsiones o límites / Exaltarse, demostrar los sentimientos fehacientemente*[1]

*

1 Definición aportada por https://www.wordreference.com/definicion/desborde

(Algunas) preguntas (des)bordantes que (nos) germinan

Investigar es un desbordamiento que se experimenta de diversas formas. ~~Desbordar(se)~~ de tiempos, exigencias, compromisos, demandas, límites y limitaciones. Un movimiento que excede la misma condición que determina. ~~Desbordar(se)~~, también, ha*siendo* investigación, en/con las curiosidades, excitaciones y deslumbramientos, junto a las luchas, las re-existencias y los territorios que compartimos. Un desbordarse al perder el cauce y restituir los flujos, el modo de encauzar/nos, el/los límite(s), los tiempos, las experiencias, las sensibilidades. ~~Desbordar(se)~~ y/o exceder(se) en los espacios orientados, normalizados, limitados, institucionalizados, racializados, patriarcalizados, ¿academizados?

¿Hablamos de habitar los bordes o desbordar(nos)? Quizá jugamos a ser fenicixs de las (de)construcciones culturales, sociales, políticas y académicas. Estar en o siendo junto a los límites o confines de las cofradías legítimas de larga tradición y aceptación *RAZ*ionalist*A.*[2] Disputar, disrumpir o interru*quir* ~~(flores, 2013)~~ como aguas por fuera de su cauce-causando afectaciones, movilizaciones y temblores, en patrones sedimentados, insistentemente codificados en normas internacionales. La proliferante vegetación que nos atraviesa y habita crece incesantemente.

¿(Des)bordarnos se nos impone? ¿Lo buscamos, lo esperamos, lo deseamos? ¿Estamos (des)bordadxs o acaso nos tejemos de otros modos? ¿Será quizá que nuestras lanas, filamentos e hilos que tejen la urdimbre de los *puntos de vida* ~~(Coccia, 2017)~~ sean excesos o estén por fuera? Si los bordes habitualmente implican contención, limitación, normalización y orientación, tal vez (des)armaremos aquí algunos supuestos con los que también creíamos vestirnos. Nos (des)vestiremos para tocarnos las pieles sensibles y encontrar las sutiles huellas que dan cuenta de que (des)bordarnos es devenir en conversación junto/con los territorios que somos, junto/con las investigaciones que *estamos siendo.* Investigar se nos presenta como un andar que nos (des)viste e inviste con la potencia deseante de lo vital. ¿Nos hacemos investigación cada vez que lo desbordante se presenta?

2 Los lazos históricos coloniales que relacionan a la racionalidad moderna con la raza son evidentes. El surgimiento desde el siglo XVI de la noción de raza ligada a la guerra (Foucault, 2010) y la consecuente proliferación de la certeza científica como verdad incuestionable de la razón establecen la condición ontológico-política con la que se ordena la realidad en la Europa moderna. En ese sentido, la idea de crear esta palabra-valija es explicitar los rasgos racistas con que la racionalidad ha establecido la determinación del pensamiento, y con ello el grado de reconocimiento y aceptación de las personas, según su experticia en el manejo de la razón, sea para los cálculos estratégicos, como para el dominio de las pasiones. En definitiva, será este maridaje de la razón y la raza, como bien lo expresa A. Quijano ~~(Palermo y Quintero, 2014)~~, lo que establecerá el patrón moderno-colonial de la forma-ciudadana, la civilización moderna, y su consecuente potencia colonizadora que tanto ha maltratado y violentado otras formas de conocimientos, de cosmosensaciones y de vida.

¿A qué nos habilitan las líneas que demarcan nuestras existencias? ¿Qué experiencias definen los bordes, qué encuentros con lxs otrxs, con los territorios, nos permiten?

Consideramos el ejercicio del pensar como uno de los grandes ~~desbordes~~ de lo imaginario. Un ~~desbordamiento~~ que hace del pensar una experiencia de éxtasis, nos fuerza a ir más allá de lo que somos, de lo que acostumbradamente pensamos o creemos, con un evidente riesgo implícito: el perdernos en ese ~~desborde~~. Esto es una decisión que pocas veces podemos tomar con cierta voluntad propia, pensar es algo que nos habita y estalla, que se expande y crece, como el desierto, como la selva, como las urbanidades. Ir más allá de lo que somos es, en cierto modo, dar un paso al abismo, entrar en la incierta condición del no-saber para experimentar esas fuerzas primordiales, germinales, latentes, que son las fuerzas de vida. Así los movimientos insurgentes, así las largas conversaciones que anteceden a las revoluciones, así las organizaciones antes de cualquier creación, una larga conversación que nos dispone para habitar el desborde que expande nuestra sensibilidad, nuestras posibilidades de (des)composición.

El ~~desborde~~ es una de las potencias vitales que nos desafía en nuestra tendencia a refugiarnos en el límite, el ~~desborde~~ incita las líneas inesperadas, inciertas, novedosas, esas que no hemos sentido aún. No es casual que ~~Deleuze~~ vea ese desborde en la fuerza desrostrificante de F. ~~Bacon~~, o en la intensidad que condensa el cristal del tiempo en el cine moderno. El arte es uno de los territorios donde las fuerzas nos provocan y violentan, donde se desborda nuestra percepción, con el sentido de “volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo” ~~(Deleuze y Guattari, 2009, 184)~~.

Figura 1. Actor: Juan Andrés Gallego. Fotografía: Ornela Barone Zallocco



~~Desbordarse~~, un modo de penetrar en las intimidades de lo viviente, una cercanía que por su misma intensidad nos invade en el exceso de incógnitas, al mismo tiempo que vitaliza cada una de nuestras fibras de existencia. ~~Desbordarse~~, esa cercanía íntima, es el tanteo vibrátil de una proximidad intensiva a la tierra, a los estratos materiales de una vitalidad incontenible. La percepción de esas experiencias solo puede devolvernos con una cierta irritación en los ojos, una piel desgastada, una voz disfónica, un alma ajada, para que inevitablemente haya que recomponer todo nuevamente. Por eso, las preguntas más que inquietarnos por las respuestas, siempre son orientadoras de una cierta sensibilidad que tiende a abrirse a las formas diversas de lo que adviene en su pluralidad más proliferante:

¿Cómo se desborda una mirada?

¿Qué éxtasis induce una piel erizada?

¿Qué aturdimiento me deja un oído estallado?

¿Qué olores friccionan nuestra médula?

¿Qué rasga la piel del papel al escribir en el silencio quebrado del trazo?

¿Cómo es la serena calma de una mirada que piensa en medio de la tormenta?

¿Qué expande, expresa, lanza una voz cargada de silencios acumulados?

¿Cuándo las manos apretadas se abren sin pedirlo ni reclamarlo?

¿Cuándo tiembla el alma de corazonar (im)posibles?

No hay pregunta que no invite a deshacer el pesado lastre de las historias y las mantenga latentes, como el suspenso sin aire de lo que antecede al paso que damos al caminar, como el momento previo a cada pulsación de vida. Pensar es hacer de toda sensación una pregunta, de toda percepción una inquietud, no tanto la postulación de conceptos argumentados o teorías fuertemente desarrolladas —eso es algo que llega con el tiempo—, sino que el pensar es la afirmación de un instante interrogante que detiene el movimiento de lo viviente para hacerlo derivar en mil direcciones (de) posibles, un punto cero multifocal, plural, que se expande como los cuerpos de las vegetaciones, lentamente hacia todas las direcciones, simultáneamente en todos los sentidos, esto "no solo sostiene las contradicciones, convierte la ambigüedad en otra cosa" ~~(Anzaldúa, 2016, 136)~~.

Cuerpxs (des)bordadxs

Las corporalidades han sido el campo de batalla de históricas luchas de apropiación y capturas, de sometimientos y laceraciones, de dolores y violencias inimaginables; pero, así también, han sido un campo minado de libertades compañeras y expresiones placenteras, eufóricas y desbordantes. Entre esas fluctuaciones, (re)conocer los modos en que nuestrxs cuerpxs construyen los saberes que lxs conforman es (re)conocer los límites y los bordes que cercan lo impredecible, lo insospechado, lo (in)consciente. (Re)conocer(se) es parte necesaria de comprender los vectores de la normalidad euro-hetero-capitalmente centrada, bajo la cual nuestras potencias vitales, deseantes y espirituales han sido cosificadas, distribuidas y puestas a funcionar. Hackear los modos opresivos de los límites, como toda frontera que opere como cerco de impedimentos, es entonces *—quizás—* rebasar(nos) (a) los límites de lo extraño, oscuro, oculto, maligno, otrx, ajenx, distintx, y que al inmiscuirnos en esas zonas "peligrosas" se (con)firma la implacable y eficaz existencia de los sistemas corruptos. Hackear los cuerpos y las almas de la cooptación recibida por tanta delimitación es una práctica desafiante y continua. Hacer valiosas las epistemologías gestadas por las experiencias y prácticas en su singularidad, así como sus encuentros, encrucijadas y derivas es habilitar(nos) una dimensión certera de afirmación sensible, que nos liga verdaderamente al mundo, ese mundo de existencia plural que vamos tramando en esas (an)danzas.

La brújula deseante de encontrar-tejer los gestos desbordantes nos inunda lx cuerpx, lx exceden, forzándolo a transgredir sus estabilidades, su consistencias habituales. Este rebasamiento no siempre es ameno y feliz, porque sabemos que "cuando el deseo se convierte en un peligro para el cuerpo, el miedo comienza a amenazar desde dentro al deseo y lo asimila como enfermedad" ~~(Berardi, 2020, 57)~~. En esta sociedad extractivista de las fuerzas vitales, en todas las dimensiones posibles, hay un espacio demasiado reducido para desarrollar los deseos con el tiempo que merece una composición singular; pese a ello, hay muchas fórmulas para paliar las enfermedades producidas por las lógicas productivas del deseo. Resistencias secretas, rebeldías imperceptibles, insurgencias disimuladas que se van dando en lo más mínimo de nuestros haceres diarios, son las prácticas en donde la batalla deseante se desata habitualmente.

¿Dónde germina el deseo en nuestrxs cuerpxs? ¿Es que acaso podamos limitarlo, o reducirlo a espacios liminales ~~(Diéguez, 2007)~~ de tiempo libre y fines de semana? Similar al vínculo de nuestrxs cuerpxs deseantes, la relación de nuestras corporalidades con los saberes que incorporamos a través de las experiencias, agencias y espacios que habitamos se vuelven desbordantes y en ocasiones demasiado mentales, con multiplicidades de sesgos

aprendidos para boicotear lo propio. Por eso las narrativas que trazamos con nuestrxs cuerpxs y los modos performáticos en los que desplegamos nuestras inquietudes en los (con)textos diversos que exploramos, no están exentas de apropiaciones, capturas y formas de reterritorialización de esas intensidades desbordantes.

La estrategia predilecta de las lógicas capitalísticas, por ejemplo, en sus diversas vertientes, desde la empresa, la pequeña y mediana empresa, desde las formas de valorar el capital en sus múltiples formas —económico, cultural, intelectual, erótico, etc.—, hasta incluso el modo de producción académica, fundamentalmente la forma en que se expropian los tiempos de elaboración de las ideas y la manera en que se expresan de manera escrita en los distintos modelos de *papers* y publicaciones, es donde sentimos que hay una captura y recodificación de las fuerzas vitales, de lo deseante como expresión creadora de los modos de vida. Por ello, los desbordes se intencionan e incitan como un ritmo propio de la producción capitalística; bajo la moral rítmica del tiempo productivo, no solo se incita sino que incluso se llega a desear. La velocidad del capital ya no es un ritmo externo a nuestras existencias, sino que es el calmante predilecto de nuestra sensibilidad. Si no es a ritmo de esa conectividad multidimensional, *multitask*, seguramente encontremos una sensación de aburrimiento o de evidente somnolencia. El desbordamiento es la incitación de los flujos necropolíticos que han expandido las premisas de la posmodernidad globalizante, del capitalismo mundial integrado, al decir de ~~F. Guattari (2004)~~, la han expandido en el afuera más profundo, ese que solemos llamar nuestra interioridad.

El desbordamiento de los flujos capitalísticos, que marcan el ritmo de la vida normalizada, ha penetrado en la conectividad celular, mental y afectiva de todas nuestras relaciones. Se trata de una estrategia evidente que busca forzar la necesidad de consistir espacios mínimos de vitalidad donde encontrar cierta tranquilidad, cierta paz placentera o calma serena. Donde habitualmente podemos decir que ahí vivimos. Esa búsqueda de consistencia existencial se da en medio de un desbordamiento complejo de múltiples dimensiones, transversal a todas las formas expresivas de nuestra vida. Nuestrxs cuerpxs estallan, nuestras conciencias colapsan. Sabemos y somos conscientes, pero este desbordamiento excede la conciencia y las posibilidades de dar cuenta de lo que sucede, siendo muy difícil revertirlo. Pese a ello, los desbordamientos que imaginamos también nos permiten encontrar resistencias —como decíamos— donde establecer fracturas, cortes, en esta inmanencia del modo de vida capitalístico.

Imaginamos el desbordamiento de lo sensible como entrelazamiento, fusión y penetración en la misma matriz deseante del capital y una subversión de los efectos de verdad que esta espera como reinserción de la normalidad

productiva. Ralentizar los procesos, alterar las gramáticas para tejer otras retóricas, nublar las lentes que leen nuestros escritos, así como hacer de todo gesto cotidiano una nebulosa indistinguible, la niebla que nos vuelve un poco inapropiables. Poner lx cuerpx en esa nebulosa, expandir la atmósfera en la abundancia fecunda de la selva, o el bosque. Poner lx cuerpx en resonancias inesperadas, indistinguibles, inapropiables es hacer de cada gesto, de cada intención, de cada pensamiento una conexión proliferante de multiplicidades heterogéneas: una *heterogénesis autopoiética* ~~(Díaz, 2012)~~.

Poner lx ~~cuerpx~~, activar el desbordamiento político de lo sensible

Poner lx ~~cuerpx~~ es el sentido de una fuerza que nos impregna en la necesidad de politizar cada fibra de nuestras existencias. Los saberes de lxs cuerpxs se expresan en un movimiento sensible como trama íntima de la temporalidad, las formas en las que nos movemos en este flujo, donde vamos haciéndonos *tiempo*, y acariciando las fibras de las memorias que nos componen. Esto nada tiene de romántico —en su sentido más banal—, porque las antiguas memorias que habitan en nuestras corporalidades —como decíamos recién— siempre nos desbordan, nos expanden y exceden, no tanto en el espacio —aunque a veces sucede—, sino en la sincronía de pasados que portamos como archivos de relaciones, historias, de artes culinarias y edilicias, sexualidades, violencias, ultrajes, duelos, arrebatos y partidas.

Nuestros archivos sensibles no se reducen a lo que hoy recordamos, sino que están en una memoria colectiva que se entrelaza en la tierra, en las historias que nos contaron, en los caminos del pueblo donde nos criamos, en los olores y sonidos propios de esos lugares. En ese pasado antiguo que subsiste en los haceres cotidianos, en las relaciones de nuestras familias, de las ausencias y los amores que hemos tramado en la vida, nuestrxs ~~cuerpxs~~ componen su saber sensible. Por eso el saber corporante no es algo que podamos manejar a la ligera, simplemente, sino que hay que darle el espacio apropiado, la disposición precisa para que esas tramas profundas de la memoria sensible puedan ponerse en movimiento, se expresen y contagien el sentido de la comunidad que elegimos —sensiblemente— como parte de nuestro andar vital.



Figura 2. Actor: Juan Andrés Gallego. Fotografía: Ornela Barone Zallocco

Poner lx cuerpx es un modo de diagramar las posibilidades, siempre desafiantes y terroríficas, de salir de sí para encontrarnos con ese afuera más profundo que toda exterioridad; es decir, con la intimidad más intensa de las antiguas memorias que nos habitan en la opacidad de nuestras corporalidades más sutiles. En esa densidad compleja a la que el barroco le dio el nombre de alma. Hay mucha valentía en ese acto fundamental de salirse de la cómoda condición de la intimidad como resultado de una experiencia consciente del propio yo. La intimidad de la que hablamos implica una comunidad sensible, antiguas redes afectivas que portan saberes muy diversos y que nos van enlazando en el tiempo concreto de la vida que vamos siendo. Poner lx cuerpx es el modo de desafiar aquella memoria, pero también de abrir una línea de fuga, una línea de brujería —dirían Deleuze y Guattari (2009)— y, por tanto, una línea de pensamiento sobre toda esa sombra de opacidades densas que nos componen desde hace tantos años y que siguen flotando en nuestra atmósfera cercana, en esa intimidad comunal a la que ya casi no le quedan nombres, solo un recuerdo leve en la huella de nuestrxs cuerpxs. Poner lx cuerpx es "quitarse el miedo… averiguar dónde están las heridas...", como dice Joyce Jandette en su performance-poema. No sin arriesgar el gesto detonante de "quitarle el seguro a la granada… (y) convertir la vulnerabilidad en amenaza" (Jandette, 2014).

Poner lx cuerpx es activar el peligroso juego donde se empieza el sabotaje del sostenimiento de las heredadas condiciones de opresión, de invisibilización, de domesticación y naturalización de las dominaciones que también yacen

insistentes —y silenciosas— en nuestras corporalidades. Poner lx ~~cuerpx~~ es enfrentar, temblorosxs, cara a cara, la batalla en la que podemos perder todo lo que consideramos que hemos sido, para abrazar la ternura de los despojos, de los restos y reliquias, de los vestigios —como afirma ~~J.-L. Nancy (2008)~~ con los que vamos a componer los balbuceos de una vida deseada, o, mejor, deseante, en la que podamos vibrar, bailar "la revolución, emborrachar la tristeza, cantar la rebeldía" ~~(Jandette, 2014)~~. Poner lx ~~cuerpx~~ o *corporar* las rabias y rebeldías, cultivarlas con los deseos, y hacer frente a los mecanismos de poder, gestando *arácnidamente* las agencias que fermentan la monstruosidad, todas las obturaciones y abyecciones. Haciendo piquetes a los extractivismos, manifestaciones a las violencias, visibilizando las urgencias, multiplicando las preguntas y cultivando las sospechas.

...poner el cuerpo es escupirle a la tristeza en la cara
poner el cuerpo es desnudar el alma
poner el cuerpo es ponerse roja de ganas y no de vergüenza
poner el cuerpo es desbordar todos los espacios
poner el cuerpo es perder el cuerpo para convertirse en muchos cuerpos
poner el cuerpo es hacerlo tu misma y hacerlo con las otras
poner el cuerpo son las ganas que tengo de poner mi cuerpo junto al tuyo,
con el tuyo, sobre el tuyo, entre el tuyo, bajo el tuyo, dentro del tuyo y así y así
probando todas y cada una de las preposiciones
poner el cuerpo es la orgía desenfrenada y totalmente promiscua entre arte,
activismo y feminismo
poner el cuerpo es vestir la precariedad con el glamour de lo reciclado y del
todo a $3
poner el cuerpo es convertirse en un ciborg de tecnología (en tacones) de
punta y cinta de aislar
poner el cuerpo es no esperar nada para "hacer", ni "hacer" lo que se espera
que hagamos
poner el cuerpo es mirarlo de frente y declararle nuestro amor
poner el cuerpo es
lo que me sale del coño,
por ejemplo,
este poema. (Jandette, 2014)[3]

3 Extracto de la performance "¿Qué carajos es poner el cuerpo?", de Joyce Jandette, activista transfeminista mexicana, publicado en su blog *Músicas visibles, diario de mis ficciones*, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=JabMdko3xRc

Hacerse unx cuerpx en/para la investiga(c)ción educativa

Esta lengua, obscena e impúdica para la higiénica y normalizada lengua colonialista y racista de la corona académica y empresarial de España, que ha chupado clítoris, anos, dedos, vulvas , bocas, axilas, tetas, pezones y pieles, atesora el éxtasis de la carne, deletrea una identidad como pasajera del deseo y besa una política del saber perverso.

(flores, 2019)

Poner lx cuerpx es intervenir una territorialidad en sus dimensiones estético-políticas, como un modo de gestar *interruqciones* (flores, 2013), interferencias, nebulosas, opacidades, en donde solo se percibe un cierto régimen de sensibilidad normalizada, clara y evidentemente demandada. Poner lx cuerpx es instaurar una línea de fuga, provocar devenires, incitar nuevas relaciones no previstas ni esperadas. Poner lx cuerpx es politizar la existencia, como propone S. López Petit en *Los hijos de la noche* (2015: 172), asumirse anomalía politizando la vida con la propia vida, con lx propix cuerpx. Ante semejante expresión de libertad, de límite desbordante de las formalidades, nos hacemos unx cuerpx para re-existir en los frentes diversos de opresión, en lo laboral, en lo familiar, en lo sentimental, en los espacios académicos. Hacerse unx cuerpx para habitar esos espacios demasiado codificados y estratificados, que, sabemos, también nos pertenecen, que requieren ser interpelados, (de)construidos, (des)armados. Poner lx cuerpx requiere de un hacerse unx cuerpx en agencia activa de una afirmación singular, fundamentalmente con el interés urgente de organizar las rabias, los imaginarios y posibilidades; de encauzar las rebeldías que se desprenden de los deseos insumisos, de las vidas politizadas como inapropiables existencias deseantes. Volverse unx cuerpx que contagie deseo, que erotice los movimientos afectivos y las narrativas, entre las voces interespecies que transitan y co-existen en las memorias y los tiempos de las geografías sensibles propias…

Hacernos cuerpx en las (contra)pedagogías erótico-políticas del contagio, casi sin poder decidirlo mucho, como una necesidad que desborda nuestras propias posibilidades de decisión. Incita los bordes, los roza y estalla, ahí mismo donde se rebasan los límites que suelen intentar dar forma a lo previsto e instituido. Hacerse unx cuerpx es un modo de provocar lo que Deleuze y Guattari (2010, 155) llaman un “cuerpo sin órganos”, ese umbral de intensidad que se acerca al grado cero de la vida. Ante esa vida no orgánica, no organizada por las formalidades e institucionalizaciones que regularizan y ordenan los estratos más intensos de lo viviente, los espacios intensivos evocan un (des)orden como potencia afirmativa. Hacerse desbordamiento en un plano de circulación de materialidades fluctuantes bajo un orden metaestable sería inmiscuirse en ese plano de intensidades (*spatium*) que no es extensivo, sino que se filtra —contagia— entre las relaciones coimplicadas de las heterogeneidades implicadas. Esto es importante porque lo que permite la diferencia, la variación, la mutación y la

heterogeneidad es esa disposición de lo intensivo (Deleuze, 2009, 311; 367). En esa zona intensiva de lo viviente, que muchas veces es apenas perceptible, pero que yace latente en pequeñas dosis de fervientes cosquilleos, operan las relaciones por contagio. Este contagio no es natural y ordenado, sino que se presenta como "contranatura". Las relaciones que se establecen en este contagio no corresponden con las formalizaciones hegemónicas, habituales, normalizantes que predeterminan los vínculos. Se trata de un modo de producción mutante que rebasa, que desborda, es decir, que ingresa en esa zona de lo indiscernible, de la mixtura fronteriza. Entra en la frontera de lo intensivo, esa zona de desbordamientos inusitados.



Figura 3. Actor: Juan Andrés Gallego. Fotografía: Ornela Barone Zallocco

Ante esta ontología política de lxs cuerpxs y los contagios intensivos, se evidencia esta idea de hacerse unx cuerpx, principalmente bajo la premisa de que lx cuerpx no está dado y prefigurado a las relaciones constitutivas de su composición, sino que es necesario construirlo, que se lo construye en el "choque con los dispositivos colectivos de enunciación y deseo. De este choque surge el espesor y el vacío de lo que resulta visible y enunciable del cuerpo" (Cangi, 2020,62). En concreto, lo que nos interesa expresar es que hacerse unx cuerpx en/para la investiga(c)ción educativa nos invita a organizar nuestras experiencias y afectaciones en pos de prácticas pedagógicas que movilicen de manera minúscula lo esperable, poniendo en tensión las ideas, las narrativas, los espacios, las visualidades, lxs cuerpxs, los gestos y todos los elementos que de manera concreta o sutil componen las prácticas educativas.

Hacerse unx ~~cuerpx~~ para conversar y componer *con* los flujos de las tendencias dominantes, de las creencias instaladas, de los relatos universales, hegemónicos y hetero-capitalistas. Hacerse unx ~~cuerpx~~ para lidiar con las manifestaciones hostiles de los sistemas desgastados y conservadores. Hacerse unx cuerpx desbordante de energías, de propuestas desafiantes y prácticas insurgentes a espacios anestesiados por la tradición normativa. (Des)marcar los bordes organizados para limitar las epistemologías pluriversas de las experiencias, (des)armar los nombres propios y (des)bordar los límites de lo inteligible.

~~Britzman~~ ~~(2018)~~ sugiere detenernos en lo que hace que algo sea pensable: ¿cuáles son los límites o detenimientos del pensamiento?, ¿cómo se configuran nuestros regímenes de inteligibilidad? Las estructuras de inteligibilidad propuestas por Foucault organizan mediante regímenes e instituciones legales, médicas y educativas los contenidos prescriptos que están dentro de los límites y los que están por fuera, aquellos que por su condición de *"sobrantes"* son lo descartado, descalificado o irrelevante; sin embargo, su función, como sabemos, es incluso más útil que los contenidos e inteligibilidades propuestos dentro de los límites. En esta orientación, las propuestas transgresoras a las que nos invita la teoría *cuir* (resentida desde nuestramérica) y su pedagogía anima a múltiples respuestas a los términos que "ubican a la normalidad como problema y en términos que confunden la inteligibilidad que produce lo normal como sujetx apropiadx" ~~(Britzman, 2018, 21)~~.

Las economías restrictivas de la lengua y del habla que propone ~~Foucault (2011),~~ presentes en los límites de las educaciones y en general de los relatos que ordenan y sostienen los poderes, confieren rígidas estructuras para las cuales consideramos necesario hacerse unx ~~cuerpx~~, como se le quita el seguro a la granada a lo Jandette, o como se desarma un tejido al tirar de un hilo. Hacerse unx ~~cuerpx~~ en las prácticas narrativas también implica, de acuerdo con nuestras ideas aquí propuestas, un (des)centramiento de las actividades de inteligibilidad como sentido único, de las lecturas de modo recto y libres de interpretación, "la exploración se vuelve un análisis del significante y no del significado (...) la lectura, entonces como performance interpretativa puede ser un medio para que el autoconocimiento se desate (...)" ~~(Britzman, 2018, 34)~~.

Corporar la performance necesaria para agenciar los actos educativos valiéndonos de las preguntas como sabotaje epistémico ~~(flores, 2019)~~, que es la inquietud mínima que conmueve grandes relatos, antiguas referencias, consolidados patrones repetitivos. Un sabotaje epistémico puede ser la erótica sensibilidad de una idea, de una palabra que (des)organice, que (des)arme narrativas, biografías, mitologías, imaginarios, la densa trama de las epistemologías. Una erótica también que hace desear en aquellos espacios donde el deseo siempre fue

penalizado, obturado, codificado, cuando no censurado. Como en *Teaching to transgress,* bell hooks nos recuerda que nuestro deseo es siempre potencia de vida insurgente, activa el sentido de lo viviente en cada gesto de aprendizaje, de saberes compartidos, con la sutil expresión de una composición casi secreta, una complicidad que se da al (des)marcar-(des)armar los desbordes de una sensibilidad domesticada, inducida o regulada por las formas de subjetivación identitarias (hooks, 1994, 191).

Un acto erótico en la educación siempre involucra la sensibilidad como acercamiento inicial a toda configuración conceptual, a toda participación interrogante, a toda expresión necesaria de una vida en formación. Lo que bell hooks nos aporta es una mirada descolonizadora de la implicación del deseo en la educación, como si el hecho de abrir el deseo en lo pedagógico —y, por tanto, en la investigación educativa— fuera un primer gesto de desprendimiento, de descolonización sobre tanta epistemología colonial moderna-europea que nos avala solamente cuando la producción de saberes, de conceptos, de ideas está fundamentada en una objetividad deserotizada en el proceso y la metodología. Por eso, la invitación a una erótica investigativa en lo pedagógico nos lleva a tramar interdisciplinariamente los desbordes necesarios en los trabajos que intencionamos, para reexaminar nuestras metodologías de investigación y formación en la que se presenta el saber como una complejidad interdimensional de múltiples planos (García Canclini, 2012). Esto no deja por fuera la especificidad de lo investigado, sino que lo amplía a una mirada mucho más extensa, densa y dinámica. Se trata de habitar, en definitiva, siempre las fronteras de las propias disciplinas, pero también del propio pensamiento, de la propia sensibilidad, de las ideas y conceptos que nos han configurado una percepción de mundo.

Con todo esto, es necesario advertir que una perspectiva así no está exenta de arrebatos, capturas, censuras o persecuciones. No es una propuesta fácilmente llevadera en las instituciones y espacios de investigación y formación pedagógica, porque entre los miedos que gestan las fronteras ontológico-epistémicas, como (des)bordes eróticos, se organizan los discursos de las múltiples y bien configuradas identidades —o performatividades— de las subjetividades, y signos semióticos que visibilizan y confirman la efectivización de los poderes discursivos que se apropian de estas potencias vitales y deseantes. Es decir, aun cuando nuestrx cuerpx adhiera a una categoría, necesita confirmarla mediante su gesto semiótico dentro de las mallas de poder. Sin embargo, “las personas se fastidian por esas ‘cosas existentes’ que escapan a la clasificación, tratando esos fenómenos como peligrosos, contaminantes y que requieren ser erradicados” (Rubin, 2019, 168).

Ritmos y devenires en(tre) los bordes de la tierra



Figura 4. Actor: Juan Andrés Gallego. Fotografía: Ornela Barone Zallocco

Se sabe que las células no reconocen espacios u organismos de frontera sino que actúan agenciadas y en conjunto colaborativo de modo sinestésico, gestando, permeables, la continua homeostasis de lxs cuerpxs que habitan; sin embargo, logran reconocer cuando un agente patógeno extractivista energético acecha provocando un latente peligro para sí mismos. Esa percepción ínfima es la percepción de lo imperceptible, la que moviliza sin que exista una conciencia evidente, y que yace en la más profunda materialidad sensible de nuestras formas constitutivas. Hay comunicación cooperativa en las células y en los bosques, entre las materias más simples y las complejas tramas de la selva o los lagos, las montañas, en la tierra, también en cierta forma en algunas zonas de las urbanidades.

El territorio no es menos espacial que intensivo, la tierra no es una materia inerte ni mucho menos una propiedad, sino la resonancia plural que alimenta los movimientos, las afectaciones, que provoca los devenires en los estratos materiales ~~(Deleuze y Guattari, 2010)~~. La tierra siempre será la materia vibrátil preindividual con la que estaremos vinculados para poder individuarnos singularmente en nuestros procesos vitales ~~(Simondón, 2015, 183)~~. Por eso las concatenaciones vibratorias que se establecen de lxs cuerpxs con los

territorios y el cosmos tienen una forma particular que se da a un ritmo y en unos medios codificados específicos. El ritmo es un pasaje de un medio a otro, una mutación que diferencia los pasos entre los medios abiertos a la caótica condición de lo heterogéneo.

Entonces el territorio aparece no tanto como algo dado sino como un acto que afecta a los medios y a los ritmos, donde se los "territorializa" (Deleuze y Guattari, 2010, 321). Es decir, el territorio es un efecto, una producción móvil de la territorialización de los medios y los ritmos, todo esto es el resultado de hacer de las materias implicadas un gesto de expresión. Estas materias de expresión son anteriores al sujeto, a la identidad o a la propiedad; se perciben sin identificarse, porque son ellas mismas apropiativas en cuanto cualidades expresivas de una composición, de un agenciamiento. Lo que nos interesa de todo esto es que los bordes ficcionales que instituyen las formas nominales de las identidades, de lo propietario, de la significación, cristalizan la nómade condición de las materias expresivas vitales que yacen la profundidad de la vida no orgánica, de lo que nos gustaría llamar tierra. Los devenires son el ritmo propio de las materias expresivas y conforman el movimiento de pasaje entre los medios codificados, entre los estratos y segmentos que regulan la sedimentación identitaria de las cosas y las existencias. A este movimiento de creación y deriva, de rizomas y resonancias, Deleuze y Guattari lo llaman "ritornello" y lo definen como "todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales" (2010, 328).

En ese sentido, pensamos que las intuiciones, las sensibilidades, las afecciones no tienen bordes, no poseen contornos o cercos, aunque sí están muy domesticadas en sus potencialidades por el sistema capitalista *cafisheistico* (Rolnik, 2019). Las percepciones han sido y continúan siendo producidas por máquinas de territorialización reactivas, con la finalidad de responder a los intereses de atención de este semiocapitalismo voraz, gestado en los intercambios inescrupulosos de costo y valor, donde aquellas cosas que más cuestan son *quizá* las que menos valen. En esta dirección queremos apuntar la idea de que los agentes incorpóreos que persistentemente nos iluminan[4] con el brillo de sus bits

4 Si la razón en la modernidad europea estaba ligada a la raza como su encarnación política en las corporalidades, tenía otro anclaje más en la sutileza de las almas en virtud de mostrarles la "claridad" del pensamiento, la certeza del pensar era vinculada a la claridad del pensamiento y por tanto de la expresión. A eso se le suma la antigua imagen platónica de la luz del bien y la justicia en la alegoría de la caverna, y bajo la herencia (neo)platónico-cristiana, el periodo histórico conocido como "iluminismo" sensibilizó en nuestro lenguaje, en nuestro pensamiento, el valor jerarquizado de la claridad, de lo que ilumina, de la blanquitud como el horizonte supremo de la estimación en las producciones de conocimiento académicas y científicas. No es extraño asociar esta luminosidad a las realidades ampliadas digitales en las que no encontramos en esta avanzada tecnológico-colonial con la cual vemos exaltados nuestros sentidos en la estimulación incitante de las luminarias que las pantallas producen en nuestras vidas cotidianas.

tienen por lejos mayor legitimidad y valoración en la percepción que requieren y despliegan, que aquellos referentes a espacios sutiles o vibratorios. Las *realidades aumentadas* exponen la idea de "una potencia virtualmente omnisciente de la técnica que se adhiere ahora al cuerpo o *hace cuerpo* con nuestra percepción de las cosas" ~~(Sadin, 2017, 85)~~.

Surge una multitud de preguntas en relación con lo mencionado, en tanto anulamos sistemáticamente nuestras percepciones de un ver profundo y pretendemos insidiosamente aumentar nuestra visión. ¿Qué cercos estamos tejiendo alrededor de nuestras percepciones? ¿Qué intelectos pretendemos cultivar de modo binario y codificado? ¿Qué aumentos de la(s) realidad(es) pretendemos cuando no (re)conocemos las importancias de la(s) realidad(es) más minúsculas? Los conjuntos sensitivos de lxs ~~cuerpxs~~ en los territorios (des)bordan interacciones inmanentes, erotizándose entre sí, (trans)fectándose sutilmente, gestando sabidurías y memorias en las pieles que se vuelven complejas narrativas incodificables para el estatus heteronormativo y cosificado de la academia.



Figura 5. Actor: Juan Andrés Gallego. Fotografía: Ornela Barone Zallocco

Sin desprendernos de semejante problemática, pero en relación con esto que venimos entrelazando, queremos atesorar, resguardar(nos), las palabras de ~~Lorena Cabnal~~ cuando expresa que "recuperar el cuerpo para dignificarse y la alegría en relación con la naturaleza es una apuesta política emancipadora" ~~(2018, 102)~~. Como sucede con esas minúsculas y supernumerarias hormigas

que habitan grandes agencias y organizaciones poderosas capaces de arrasar con nuestros cultivos, pero que expresan una lógica de cooperación tan vital y necesaria, como en la polinización de los enjambres de abejas que se mueven entre mundos y diversifican las cromáticas vitales, nos parece que saberse parte de los intercambios invisibles de nuestros territorios quizá implique desbordar los marcos de inteligibilidad consciente.

Saber(nos) parte de la red *tenselar* de territorios cuerpx y territorios tierra, es decir, de la humedad germinal de los ríos y lagunas, de la vegetación como red vital de informaciones y saberes, el micelio subterráneo con sus hifas que se entrelazan con árboles y hongos, las raíces infinitas que se entrelazan con la tierra y nutren de germinaciones el aire. Los líquenes que menciona ~~D. Haraway (2019, 118)~~. Estas conexiones de lo perceptible en el entretejido íntimo de la vida, compuestxs de puntos y líneas en tramas heterogéneas, no (re)conoce límites o bordes, no limita sus ~~capacidades~~, posibilidades a un margen determinado, sino que resuena, se afecta y afecta, se (trans)forma y contagia en una proliferación mutante permanente. Así crece la vida: mutando, transfigurando sus propios diseños. Reconocer el territorio en su permanente afectación con lxs cuerpxs conlleva a disputar los mecanismos patriarcales de extractivismo en los que se privilegia el producto y su par el consumo, en desmedro de la diversificación y vitalidad de los territorios tierra y los territorios cuerpx.

> Para nosotras, defender el territorio cuerpo conlleva asumir el cuerpo como un territorio histórico en disputa con el poder patriarcal ancestral y colonial, pero también lo concebimos como un espacio vital para la recuperación de la vida. En ese sentido las luchas contra las múltiples formas de violencia contra las mujeres indígenas, pero particularmente la violencia sexual, la territorial y el feminicidio, son luchas históricas, pero aún vigentes. ~~(Cabnal, 2018, 102)~~

Cultivos para soltar dehiscencias rebeldes



Figura 6. Actor: Juan Andrés Gallego. Fotografía: Ornela Barone Zallocco

Aquí hemos fermentado nuestras conversaciones, hemos develado nuestros gestos, agenciando todos los (con)textos que nos *corporan*. Si “la desviación es todo lo que sea condenado por la comunidad” ~~(Anzaldúa, 2016: 59)~~ los (des) bordes son la expresión del fracaso de los discursos imperantes y normativos en la carne. Y las rebeldías como efecto de (des)borde cultivan los gestos estético-políticos necesarios e insurgentes, que se traman y se desbocan en la piel, ha(siendo) “cuerpo en la experiencia de escritura” ~~(flores, 2019,12)~~ fugándose de “las praxis de la insumisión” ~~(Testa, 2018,7)~~, o bien “reivindicando el derecho a ser un monstruo” como nos propone sensiblemente Susy Shock, en todas las relaciones posibles. Los límites, las fronteras, los bordes que definen los efectos y poderes de lo inteligible, de lo cognoscible, deseable y pensable, operan en la negación de la voluntad consciente, amenazando la soberanía del (auto)gobierno ~~(Anzaldúa, 2016)~~.

Sentimos que hemos propuesto una escritura, un entramado de conceptos, ideas y experiencias que se conjugan en un cultivo fermentado de posibilidades afectivas y comunales, que se irán tejiendo a un tiempo no esperado, pero sí deseado. Nos gusta esta idea de la experiencia sensible de una escritura que

se publica y comunica, pensada como posibilidades de *dehiscencia*.[5] Con esta expresión de proliferaciones seminales multisituadas y expansivas, es decir, como lo hacen las semillas, conjuramos desde los (des)bordes en la evitación del totalitarismo conceptual abarcativo, abrazando (trans)afectantes y estalladas preguntas: ¿la rebeldía no es voluntaria? ¿Es un ejercicio de enajenación? ¿Excede las pulsiones? ¿Atraviesa el torrente sanguíneo y resiste la colonización de ser encorsetada y academizada? (Des)bordarnos para efectuar las *deshicencias* como modos posibles de tramar las redes entre algunxs que devienen cercanxs e indispensables unxs a otrxs sin comprender tal motivo de agenciamiento ~~(Deligny, 2015, 30)~~.

Los caminos de las itinerancias, de los nomadismos, no son alegres necesariamente, pero sí sumamente urgentes, muchas veces, incluso, innegociables. La convocatoria que hemos dejado en este escrito comienza su recorrido por las fibras de quien se haya tomado el tiempo y dispuesto la sensibilidad para leer en voz atenta, con voz alta y en presencia de sus cercanos, estas ideas, estas palabras y estos recorridos a experimentar. Entonces sabremos, cuando nos encontremos, que habremos tejido una trama anterior a todo encuentro efectivo, de afectos e ideas, que será la posibilidad de nuevas comunidades por venir, esas que se van haciendo, no las que esperan en un futuro incierto. La comunidad es en acto, un encuentro de potencias colectivas.

La apuesta siempre está en ese dislocamiento, en ese desborde, en la frontera habitable, en el límite rebasado, en toda vida que se expanda más allá de la particularidad individual, como las redes, los rizomas, los micelios de hifas, o los corales multicolores, como los frondosos bosques y selvas maestras, que nos piensan y erotizan en una comunidad afectiva interespecie. Entonces, nuestras experiencias de vida, nuestra vida, nuestras investigaciones, incluso las educativas, no podrán no implicarse de manera plena en cada registro y en cada paso de lo que curiosa y eróticamente iremos dando, como el respiro de vida que inhala toda la materia de mundo ~~(Coccia, 2017)~~. Por eso nos gusta decir que la investigación erótico-vital de nuestro aprendizajes es “como una nube de arena envolvente, desorientarse y perder el pulso, el tiempo, el espacio, el ritmo, perder(se) y no encontrar línea(s) de horizonte(s) posible(s), sino saberse en un portal, en una burbuja de fantasía y deseo, dejarse llevar por la experiencia y transmutar los sentidos otorgados a lo conocido”[6].

5 Hemos conocido esta noción proveniente de las expresiones seminales de las plantas, gracias a un querido amigo editor de La Pequeña Editorial, que publica ediciones artesanales con el cuidado merecido de que cada libro sea una deshicencia de vida, idea y concepto, pero también gesto de germinación expansiva en todas las direcciones. El querido Santiago nos cuenta esta idea: “La dehiscencia es el momento en que cierto tipo de fruto se abre, liberando y dispersando las semillas. Principio del periplo; nacen así amparos, colaboraciones, y a eso se apuesta. La semilla puede medrar, o no. Un salto de fe.”. IG: @lapequeniaeditorial

6 Notas de diario de la autora, en un itinerario de encuentros eróticos.

Todos nuestros (des)bordes
orgánicos,
orgásticos,
opaces,
ordinarios,
obtusos,
osados,
otrxs,

son aquellos señuelos capaces de desgarrar las líneas cerradas,
los movimientos (pre)definidos,
los arcos enjaulados,

todos nuestros
desbordes estallan en llamas
liberan potencias
y gestan acciones
devienen cultivando
la rabia y rebeldía
MOVIENTE Y CORPORANTE
~~capaz~~ de ser mayúscula
y contagiar,
contagiar,
contagiar
erótica a lxs cuerpxs anestesiadxs.

(des)bordante
(des)borda**me**

post(s)

Referencias

Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La fronteras. La nueva mestiza.* Capitán Swing.

Britzman, D. (2018). *¿Existe una pedagogía cuir? O, no leas tan hétero* en *Pedagogías Transgresoras II.* Bocavulvaria.

Cabnal, L. (2018). Tzk'at, red de sanadoras ancestrales del Feminismo Comunitario desde Iximulew-Guatemala. *Ecología Política. Cuadernos de debate internacional* 54, 100-104.

Coccia. R. (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura.* Miño y Dávila.

Cangi, A. (2020). Margen de deseo. Lo que vemos, lo que nos mira. En *El cuerpo queer. Subvertir la hétero-normatividad*. Letra Viva/ Ed. Lecol, 61-96.

Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición.* Amorrortu.

Deleuze, G., y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

Deleuze, G., y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Pre-Textos.

Deligny, F. (2015) *Lo arácnido y otros textos*. Cactus.

Díaz, S. (2012). Heterogénesis Autopoiética. Cuerpo y subjetividad en Félix Guattari. En Assalone, E., y Bedin, P. (Comps.), *Bios y Sociedad I. Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias de Ética y Biopolítica*. Universidad Nacional de Mar del Plata, 231-239.

Dieguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política.* Atuel.

flores, v. (2013). *Interruqciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Editora La Mondonga Dark.

flores, v. (2019). *Una lengua cosida de relámpagos*. Hekht.

Foucault, M. (2010). *Defender la sociedad*. FCE.

Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Siglo XXI

Guattari, F. (2004) *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares.* Madrid, Traficantes de sueños.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Consonni.

hooks, b. (1994). *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*. Routledge.

Jandette, J. (2014). Qué carajos es poner el cuerpo. Performance. https://www.youtube.com/watch?v=JabMdko3xRc

Nancy, J-L. (2008). *Las Musas*. Bs. As., Amorrortu

Palermo, Z., y Quintero, P. (Comps.) (2014). *Aníbal Quijano. Textos de fundación.* Del Signo.

Sadin, E. (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Caja Negra.

Rubin, G. (2019). *La teoría como justicia erótica*. Bocavulvaria.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurgencia. Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Tinta Limón.

Testa, S. (2018). *Cuerpxs en fuga. Las praxis de la insumisión.* Espacio Hudson.

¡SOY UNA PLANTA! ¡NO UN SER HUMANO!

Ana González e Ingrid Leyva

Ingrid Leyva Vázquez, artista independiente, transfronteriza, inmigrante y lesbiana originaria de México.Vive y trabaja en la frontera de El Paso, Texas y Ciudad Juárez, desde donde explora temas de identidad personal y social a través de la imagen fija y en movimiento. Correo electrónico: retratohechoamano@gmail.com
• Estudiante de Cinematografía en New Mexico State University.

Ana González Mote, maestra de Investigación en Antropología Visual originaria de la Sierra Norte de Puebla, en México. Trabaja como educadora en uno de los tres Centros de Desarrollo Comunitario de la organización Proyecto Roberto Alfonso Espinosa, de la Fundación Amparo IAP. Correo electrónico: mantra1mott@hotmail.com
• Maestría de investigación en Antropología Visual, FLACSO Ecuador
• Licenciatura en Antropología Social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen

En el presente texto, compartimos el proceso creativo y de investigación, en el que nuestra colectiva Aliens Anyways plantea un trabajo colaborativo que explora la relación entre cuerpos, frontera y cruce, desde la región fronteriza situada en Estados Unidos y México, específicamente entre Ciudad Juárez, Chihuahua, y El Paso, Texas.

Nuestro análisis, que se guía por el cuestionamiento ¿Por qué ser una planta y no un ser humano?, intenta desarrollar una respuesta (aún en proceso), que se divide en cuatro secciones. La primera presenta la manera en que nos integramos como colectiva y desde qué fundamentos logramos hacer un lugar común y una pregunta. La segunda da cuenta del contexto histórico de los cruces desde su institucionalidad, para así llegar a un panorama contemporáneo, que en la tercera parte se sitúa con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), para discutir la situación entre los cruces de cuerpos humanos y no humanos. La cuarta parte se enfoca en el análisis del aguacate como cuerpo no humano, que nos permite evidenciar el absurdo de las políticas antiinmigrantes. Por último, proponemos, a modo de conclusión, una serie de ideas que trazan la reflexión del proceso colaborativo e interdisciplinario, y de los principios estéticos que sostienen las bases para la siguiente etapa de nuestro proyecto.

Palabras clave

cuerpos, cruce, frontera, procesos creativos, aliens, migración

Fecha de envío: 230/07/2021
Fecha de aceptación: 30/08/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2405
Cómo citar: González, A. y Leyva, I. (2021). ¡Soy una planta! ¡No un ser humano!. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 52-67). Quito: USFQ PRESS.



Abstract

In this text, we share the collaborative process and research in which our collective Aliens Anyways explores the relationship between the bodies, borders, and crossings from Cuidad Juarez, Chihuahua, in Mexico, and El Paso, Texas, in the United States.

Our analysis is guided by the question: Why be a plant and not a human being? We divided the response into four sections. The first of the responses presents how we integrate as a collective and the foundation that we have in common to present the question; the second presents a historical context describing how border crossings have been shaped through institutions to describe a contemporary landscape; the third part includes NAFTA (North American Free Trade Agreement) into the discussion between the crossings of human and non-human bodies; the fourth part is directed to the analysis of the avocado as a non-human body that allows us to show the absurdity of anti-immigrant policies. Finally, we conclude with a reflection of the collaborative and interdisciplinary process and of the aesthetic principles that support the basis of our project.

Key words

bodies, crossing, border, creative process, aliens, migration

Primera parte. Construir un lugar común: Aliens Anyways

La idea básica surgió en marzo de 2017, cuando nosotras, Ana González Mote e Ingrid Leyva, fuimos a caminar a lo largo del muro que divide la frontera de Ciudad Juárez, Chihuahua, y El Paso, Texas. La actividad que nos había llevado originalmente hacia ese lugar era una manifestación en contra de las políticas antiinmigrantes del entonces recién posesionado presidente Donald Trump.

En medio de la manifestación, decidimos caminar a lo largo del muro y curiosear por los límites de la valla fronteriza; al hacerlo, nos encontramos con una especie de malla con hojas, que parecía ser el follaje de una planta. Inmediatamente la relacionamos con un disfraz usado para camuflarse con el paisaje. ¿Qué hacía esa malla ahí?, ¿quién la había dejado o usado? Nos imaginamos una historia de cruce, de alguien que estuvo en algún momento escondide dentro de esa malla. Al momento de encontrarla, reaccionamos por intuición, la tomamos e hicimos algunos retratos con ella. El lenguaje fotográfico es la base en que se sustenta lo que hemos venido percibiendo, sintiendo, pensando, y analizando hasta ahora.

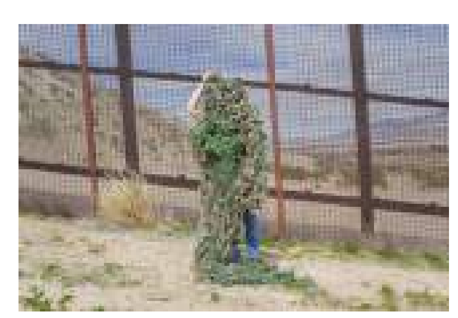



Figura 1. Díptico I am a plant! Not a human Being! Autoras: Ana Mote e Ingrid Leyva. Anapra, Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Marzo, 2017.

¿Por qué ser una planta y no un ser humano? Fue entonces el cuestionamiento que generó una experiencia común, y nos permitió encontrarnos en esa necesidad de explorar los vínculos entre "cuerpos, frontera y cruce".

Aunque esto nació desde un aparente juego cotidiano, a riesgo de parecer insensibles al relacionar la palabra 'juego' con usar una malla, que pudo ser la diferencia entre cruzar y no (y en muchos casos en arriesgar la vida misma), pronto nos dimos cuenta de la profundidad que tenía pensar desde ello y su vigencia latente, ya que a través de los años y de los movimientos políticos y económicos, se ha reforzado la criminalización de los cuerpos migrantes. Durante los años consecutivos a 2017, hemos continuado desarrollando el proyecto a la distancia. De este modo, parte de nuestro encuentro se ve atravesado por redes

afectivas y procesos creativos, también por un interés en la investigación de la imagen desde nuestras formaciones; Ingrid como artista transfronteriza y fotógrafa, y Ana, que es antropóloga visual.

Evocamos, por tanto, la idea de los conocimientos situados de la que habla Donna Haraway (1995), cuya construcción epistemológica es una "objetividad parcial", que implica

> aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. (Haraway 1995, 326)

Intentamos así situar nuestros lugares de enunciación, poniendo sobre la mesa las experiencias que nos han atravesado para llegar a este interés común y, con ello, nombrar las limitaciones y posibilidades que nos posicionan en el lugar desde el cual construimos ética y políticamente la exploración del cruce.

Así, lo que nos atraviesa es, en primera instancia, el habernos encontrado y vivido en Ciudad Juárez. Ingrid, desde sus vivencias de infancia, vínculos familiares, de amistad y sus cruces constantes a ambos lados de la frontera. Ana, desde sus vínculos afectivos, la curiosidad por el lugar del que había escuchado relatos durante su infancia, sus constantes experiencias migratorias y la historia de su padre al haber cruzado de manera indocumentada a los Estados Unidos en 2008. Desde estas experiencias previas nos hemos acercado de manera personal a la frontera, y a las condiciones de lo legal y lo ilegal.

Dicha cercanía con el cruce hace latente una sensibilidad hacia la condición migrante, y una visión crítica para con la institucionalidad de las fronteras. Para Ingrid, la 'posibilidad' de siempre haber contado con una visa ha sido parte de su cotidiano desde la infancia, al cruzar todos los fines de semana con su madre, de Ciudad Juárez hacia El Paso y viceversa, a comprar o a reunirse con familia. Actividades como ir al cine para ver alguna película cuyo estreno era antes en Estados Unidos, o ir a conciertos son algunos ejemplos que dicho 'privilegio' le facilitaba. Para Ana, no contar con una visa para viajar hacia Estados Unidos, ha limitado la vivencia de este otro lado contiguo a Ciudad Juárez. Sin embargo, ha tenido familiares con experiencias cercanas a los cruces ilegales, ha vivido durante algunos años en un país dolarizado como Ecuador y ha experimentado, desde otras latitudes, la condición migrante hacia países de Sudamérica y en el interior de la República mexicana.

En relación con lo anterior, desde un inicio se ha puesto en la mesa una forma de trabajo colaborativo, que nos ha permitido compartir conocimientos y reflexiones, nutridas por artículos, imágenes y experiencias de cruces, conversaciones,

noticias, videos, etc. Esto ha hecho posibles los cruces entre disciplinas y formaciones, que permiten cocrear, para enriquecer las metodologías que componen nuestro proceso.

Es en este caminar, en el cual aquello que nos atraviesa ha generado un puente común, nos identificamos en una colectiva, a la que en 2017 nombramos Aliens Anyways. Usamos este nombre como una burla, refiriéndonos a que de cualquier forma somos extranjeras, ya que sabemos que *aliens* era el término que durante décadas usaron las autoridades de Estados Unidos para referirse a les inmigrantes. Este mismo tono nos ha permitido seguir con nuestro objetivo: explorar desde una visión crítica y lúdica lo que consideramos absurdo dentro de las políticas fronterizas, cuyas decisiones están tomadas desde los centros de poder políticos de cada nación y bajo una estructura de poder desigual entre países.

Aliens Anyways es, por lo tanto, el lugar que nos ha permitido desarrollar una postura ética y política, con el fin de explorar constantemente la noción de frontera(s). Coincidimos con lo que Carlos González Herrera (2007) señala acerca de esta:

> La frontera es más que una línea trazada en los mapas, mucho más que una valla o una barda; es un complejo sistema de oposiciones sociales y de productos de una ingeniería cultural de poder, instrumentada desde las élites nacionales y desde los estados-nación. (233)

Además, evocar el "mucho más que una valla o una barda" nos lleva a interesarnos por las dinámicas cotidianas que se viven en esta región fronteriza, desde la diversidad de subjetividades que las experiencias de cruces humanos y no humanos generan. De todo lo anterior, deviene un proceso colaborativo, que ha continuado desarrollando a través de los años, explorando la posibilidad de las palabras, ideas, imágenes fotográficas y performáticas.

Segunda parte. Explorando la historicidad del cruce

Después de los retratos que nos tomamos en la valla fronteriza, el referente material que detonó nuestro interés para poner a discusión la relación entre "cuerpos-frontera- y cruce" fue un documento impreso que entregan en la Oficina de Aduanas y Protección Fronteriza de los Estados Unidos, cuando se cruza de Ciudad Juárez a El Paso, con la información de los artículos que se permiten y aquellos que son prohibidos en el cruce. Estos elementos lograron tejer una dinámica que se ha convertido en una discusión más seria en la que hemos profundizado, para hacer evidentes las valorizaciones de los cuerpos humanos y no humanos, en cuanto a su estatus de legalidad, en tanto mercancías que cruzan la frontera.

Intentamos trazar los distintos momentos históricos claves para modificar las dinámicas de los cruces, empezando con el Tratado de Guadalupe Hidalgo, en el que se delimitaron los territorios nacionales por primera vez en 1848, y donde los flujos, tanto de personas como de mercancías, constituyeron las dinámicas sociales, culturales y económicas de la frontera.

Mucho antes de que existiera un régimen de cruce basado en la legalidad, es decir, a partir de la expedición de documentos probatorios, existió un proceso de clasificación basado en características raciales e higienismo, para dar cruce de mexicanos y mexicanas hacia los Estados Unidos, en lugares concretos como el Puente Internacional Santa Fe, en Ciudad Juárez (González, 2007).

> Al finalizar el mes de enero de 1917 los cruzantes del Puente Internacional experimentaron el surgimiento de un proceso de inspección fronteriza, cuya novedad era lo elaborado del ritual y el impacto que causaban las instalaciones para realizarlo… Ese ritual de inspección, tuvo marcadas diferencias con los practicados en Ellis Island en Nueva York y en Angel Island en San Francisco: Pierce lo estableció contando ya con los espacios necesarios para ello, la esterilización de ropas y pertenencias, sala donde se esperaban ser desempiojados, salas de regaderas separadas para cada sexo. Un ritual que no solo practicaba escrutinio sino clasificaba, diferenciaba para luego limpiar a esos cruces multitudinarios entre México y Estados Unidos. (González, 2007, 230)

Años más tarde, se reiterarían los lineamientos del cruce, en ejemplos claros, como la prohibición, consumo y venta de alcohol en Estados Unidos, en contexto de la Enmienda XVIII, al inicio de 1920 (García, 2010). Eso trajo consigo el cruce 'ilegal' de alcohol, de Juárez hacia El Paso, así como un flujo de personas de norte a sur, para el consumo de bebidas alcohólicas en Ciudad Juárez.

Así mismo, identificamos, que, al filo de la primera mitad del siglo XX, aparecen algunos programas, que, movilizados por la crisis económica de la Segunda Guerra Mundial, institucionalizarían el flujo de mexicanos, para la ocupación laboral en el campo y programa ferroviario estadounidense. Esto se dio bajo el Programa Bracero, iniciado en el año 1942 y cuyo término, en 1964, daría lugar a un segundo programa, llamado Pronaf, el Programa Industrial Fronterizo (PIF). El programa consistía en dar amplias concesiones a los inversionistas para que instalaran fábricas en las ciudades fronterizas" (González, 2009, 190).

Lo anterior reitera las dinámicas de poder desigual, al generar las condiciones económicas de una industrialización acelerada en ciudades de la frontera en México. Esas dinámicas se organizaban de la siguiente manera:

> Las fábricas que requirieran poca inversión y mucho trabajo –intensivas en trabajo- se quedaban del lado mexicano, mientras que en las que se debía instalar maquinaria y no necesitaban muchos operarios- intensivas en capital- se abrían en el lado norteamericano. (González 2009, 191)

Mediante estos programas, se labró el terreno para una dinámica regional de comercio transfronterizo, que sentó las bases del Tratado de Libre Comercio en 1994. En este se estableció una zona de libre comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, que aceleró la oferta y demanda del comercio, y cuyo preámbulo pretendió:

> Reafirmar los lazos especiales de amistad y cooperación entre sus naciones; contribuir al desarrollo armónico, a la expansión del comercio mundial y a ampliar la cooperación internacional; crear un mercado más extenso y seguro para los bienes y los servicios producidos en sus territorios; reducir las distorsiones en el comercio; establecer reglas claras y de beneficio mutuo para su intercambio comercial, entre otros. (Diario Oficial de la Federación, 1993)

Durante el siglo XX ocurrieron transformaciones y cambios de tipo político, económico y de infraestructura, tanto en los territorios locales dentro de México, como en los estados del Norte y la región fronteriza. Eso ha sentado las bases para un creciente y acelerado flujo migratorio hacia los centros urbanos del interior, donde se concentra el capital, y hacia el norte de México y Estados Unidos. Por un lado, se ha generado la demanda de flujos migratorios del sur al norte y, por otro, se ha caracterizado a México y otros países como territorios de expulsión de migrantes, así como un país de tránsito e incluso de destino.

Tercera parte. El TLC y los cruces contemporáneos

Ubicarnos en los acontecimientos históricos mencionados nos permite explicar cómo se gestan actualmente los flujos migratorios y cruces en la región fronteriza. Con ello, se explican también algunas de las categorizaciones que surgen para controlar estos flujos. Además, las políticas exteriores y de cooperación, que, desde la institucionalidad, determinan qué es ilegal y qué legal, así como su visibilidad y legitimidad, incluso en los tránsitos o cruces cotidianos de quienes viven en la región fronteriza.

Desde aquí llegamos hasta el TLC, como uno de los dispositivos de control más recientes, que ponen la visibilidad de las condiciones del cruce y la capitalización de los cuerpos no humanos. Esta que ha determinado flujos comerciales, actividades para desarrollar la mercantilización, así como las condiciones técnicas, laborales y de infraestructura, que han establecido las políticas económicas de quienes lo integran. A su vez, vemos cómo surgen categorizaciones para controlar los flujos migratorios de cuerpos humanos, que se han exacerbado desde el comienzo de este tratado y a la par de otros acontecimientos importantes, como el atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre del 2001, que tuvo

> repercusiones a nivel global una vez que a su solicitud, se aprobó por la asamblea general del consejo de seguridad de las Naciones Unidas la resolución: 1373

> (2001), que resolvió la obligación de todos los Estados integrantes de la organización mundial para adoptar medidas y controles eficaces en sus fronteras, así como en la emisión de documentos de identidad y de viaje, con el propósito de evitar la falsificación, la alteración ilegal y la utilización fraudulenta de tales documentos que dieran acceso a su territorio a extranjeros no documentados (*illegal alien*) (ONU, 2001). A partir de ese momento la seguridad nacional en la política mundial, se colocó en un lugar preferente. (Rendón, Rodríguez, Lara, 2017, 301)

Es entonces cuando se sembró la sospecha de que cualquier persona que quisiera cruzar podría ser terrorista, criminalizando cada vez más la condición migrante y "reorientando los flujos migratorios por rutas de mayor peligro" (Rendón, Rodríguez y Lara, 2017, 302).

Por tanto, concluimos que las políticas que criminalizan a las poblaciones migrantes resultan ser un motor importante para la acumulación del capital y del consumo. Así se permite un juego de poder entre lo visible y lo invisible, con una tensión que hace posible determinar lo legal y lo ilegal. Es decir, lo visible se define como lo legal, lo que tiene un nombre y una forma, lo que evidencia el límite y, por tanto, lo que está permitido. Mientras que lo invisible, aparece en tensión y funciona como lo ilegal.

La invisibilidad de lo ilegal es una dinámica que no tiene forma concreta. Sin embargo, si se criminaliza resulta una fuerza que profundiza los sistemas de explotación y de vulneración de la dignidad humana. Así lo señalan autoras como Rendón, Rodríguez y Lara (2017), al exponer dentro de las décadas más recientes el aumento de las formas de vulnerabilidad a las que se enfrentan las personas migrantes, tan solo en la microrregión transfronteriza Altar- El Sásabe, Sonora, México/ Sasabe-Marana, Arizona, Estados Unidos.

A partir de lo anterior ponemos a la luz el juego de poder que determina lo ilegal y lo legal, entre los 'cuerpos humanos' y 'no humanos'. Por una parte, enfatiza en el endurecimiento de las políticas que criminalizan a la migración, es decir, a los "cuerpos humanos". Por otra, se refiere a las políticas que promueven la producción y el consumo acelerado de mercancías, que desde el TLC han fortalecido el neocolonialismo a través del extractivismo, es decir, el cruce acelerado de los 'cuerpos no humanos'.

Desde ahí nos interesamos por la relación entre 'cuerpos, frontera y cruce'. Caracterizamos las condiciones de cruce desde lo siguiente:

a. Sea por el lado de la ilegalidad o de la legalidad, los flujos migratorios (humanos) en su tránsito viven condiciones de crueldad, que vulneran los derechos humanos básicos; no existe garantía alguna de su dignidad humana.

En tanto que

b. Los flujos no humanos se exentan de la vulnerabilidad.[1] Sin embargo, sí conllevan otro tipo de vulneración, que involucra directamente a personas y territorios desde los cuales se llevan a cabo los procesos de producción de estos. En los flujos no humanos, identificamos también una "fetichización de la mercancía" (Marx, 1867), que produce un consumo exacerbado de algunos productos.

Ponemos el énfasis en aquellos cuerpos 'humanos' y 'no humanos' que cruzan de sur a norte, pues esto nos permite plantear la discusión de cuerpos en un mismo rumbo, para así volver a la pregunta ¿Por qué ser una planta y no un ser humano?

Cuarta parte. Más digno de cruzar siendo un aguacate

Figura 2. Fotografía del documento impreso expedido por la United States Customs and Border Protection, El Paso, Texas. Ingrid Leyva cruzó, 2017.

1 Retomamos este concepto como "la susceptibilidad de una persona o grupo de personas a ser violentadas en su integridad física, moral, intelectual y económica; ser vulnerable es estar a expensas de eventos críticos que atentan con el derecho a vivir libre de miedos, de necesidades, y de obstáculos reales o potenciales" (Rendón, Rodríguez, Lara, 2017, 305-306).

Exploramos las historias de algunos artículos que se señalan en el documento que expide la United States Customs and Border Protection, como prohibidos o que se permiten con ciertas restricciones. Quisiéramos centrar nuestra reflexión en uno de los productos que ha tenido más éxito en el mercado globalizado: el aguacate. Este, mejor conocido como el 'oro verde', es uno de los principales productos comerciales que tiene un flujo de sur a norte. El consumo en los Estados Unidos proviene, en un 80 %, del estado de Michoacán, en México (Robinson, 2020). Esta fruta es un síntoma muy evidente de las dinámicas de poder desigual entre ambos países.

En la especificación del documento, este aparece dentro de los artículos permitidos, como "Aguacate (sin semilla)", mientras que, en el área de artículos prohibidos, como "Aguacate (con hueso)". En medio de un cruce cotidiano, de Ciudad Juárez a El Paso, que bien podría traer consigo frutas para autoconsumo, estas características, aunque parecieran insignificantes, encierran una de las primeras condiciones que involucran al aguacate como mercancía, en tanto producto que es importado hacia Estados Unidos.

El autor Andy Robinson, en su libro *Oro, petróleo y aguacates. Las nuevas venas abiertas de América Latina* (2020), problematiza la producción y el consumo de esta fruta dentro de los nuevos circuitos de colonización y extractivismo. Estos circuitos han cambiado las dinámicas ecológicas, sociales y económicas del territorio michoacano, al convertirlo en el productor principal de aguacate a nivel mundial. El intercambio comercial hacia los Estados Unidos se disparó a partir del TLC.

> El aguacate se había convertido en la estrella de la huerta mexicana de los tiempos del Tratado de Libre Comercio (TLC o NAFTA); lideraba la exportación de ventas de hortalizas mexicanas en Estados Unidos, de 3000 a 20 000 millones de dólares, desde 1994. (181)

¿Por qué ha sido posible el intercambio comercial de esta fruta a una escala exacerbada? Pensamos que la "cosmetización de la imagen", como definiría Sayak Valencia (2019), podría aplicarse al aguacate. La publicidad que se ha dado a esta fruta ha logrado que se convierta en un objeto del deseo de varios sectores de la sociedad estadounidense, en el que se ha construido un imaginario de lo mexicano como consumo. El Super Bowl, como lo menciona Robinson (2020), ha sido la punta de lanza para esta representación:

> Unos días antes de la Super Bowl, cuya audiencia ascendía a 110 millones de telespectadores, circulaban por las redes sociales recetas de Martha Stewart, la ya excarcelada diva doméstica de la América media, y de la estrella de Hollywood Gwyneth Paltrow para un guacamole con nachos perfectamente adaptado al paladar del hincha de los Patriots de New England. Se habían vendido 288 millones

> de aguacates los días anteriores al megaevento deportivo y patriótico, en un país que mantenía una relación francamente esquizofrénica, con sus 30 millones de indocumentados mexicanos. (181-182).

Hacemos énfasis en esto porque el aguacate, en tanto cuerpo 'no humano', cruza de forma legal y, por tanto, 'visible', a partir de ser considerado un objeto de consumo, comercializado masivamente desde el TLCAN. Si bien la bonanza derivada del aguacate es la demanda casi permanente desde el territorio mexicano hacia Estados Unidos, engrosada por un deseo construido para una sociedad ya de por sí inmersa en el consumo, la consecuencia es también el extractivismo que queda en los lugares de producción ocasionando transformaciones y rupturas de distintas dimensiones.

A la par del crecimiento de producción y tránsito de esta fruta, se ha incrementado la violencia del narcotráfico, que pide cuota a los empresarios agrícolas que controlan las siembras. Así Michoacán se ha convertido no en un narcoestado, sino en un "guacamole-estado", como lo califica Robinson (2020). Así mismo, hay una caída del nivel del agua muy significativa en el lago principal de Michoacán, el lago de Pátzcuaro, por la cantidad de agua que cada árbol de aguacates succiona, ya que es mayor a cualquier otra fruta de alrededor. Ha acabado ya con la diversidad de peces autóctonos de la región. Sumado a esto, el monocultivo ha ocasionado la desaparición de otras siembras y flora nativa. Como consecuencia, ha desaparecido una estructura social, que termina por aculturar y alienar a los pueblos, hacia una ideología en la que prima el capital por sobre la vida.

La primacía de este capital implica políticas de muerte, que no solamente involucran al otro lado de la moneda del aguacate, sino que también criminalizan el cruce de cuerpos humanos que terminan sin vida en sus formas más extremas. Actualmente, mientras que en Michoacán hay una salida de camiones de aguacate hacia los Estados Unidos cada 7 minutos, con una exportación aproximada de 551 226 toneladas de producto anuales (González Mena, 2021), los cruces internacionales para viajeros no-esenciales han sido restringidos por más de un año, en contexto de la pandemia durante el año 2020. En ese año, 1400 inmigrantes fallecieron mientras intentaban cruzar (Associated Press, 2020) y alrededor de 69 000 (Naciones Unidas, 2020) fueron impedidos de ingresar hacia los Estados Unidos tan solo en octubre.



Figura 3. En la primera imagen aparece un meme obtenido de Facebook. En la segunda, este es recreado por Ingrid Leyva.

Por eso, en medio de la absurda situación, nos parece que el aguacate es más digno de cruzar que un ser humano. Decir lo anterior no es estar de acuerdo con ello, pero sí poner en evidencia las diferencias abismales de condiciones de cruce en dos categorías de cuerpos, que se sujetan a las cuestiones de securitización de un régimen que juega entre lo legal e ilegal. Por una parte, otorga la legalidad de los cuerpos y, junto con ello, su visibilidad (el cuerpo- aguacate), y, por otra, niega y criminaliza el cruce de otros cuerpos (el cuerpo- ser humano), clasificándolos dentro de lo ilegal e invisibilizándolos. Esto último, sin embargo, no determina que los cuerpos-humanos dejen de cruzar, pues sus circuitos de cruce, ahora invisibilizados, aumentan la vulneración y violación a su dignidad humana de formas más profundas. Además, incrementan la precarización de las condiciones laborales de las que forman parte y que, al final, continuarán alimentando la acumulación del sistema capitalista.

Conclusiones

Aun cuando creemos que este es apenas un primer acercamiento, lo que se condensa en este escrito ha permitido ampliar nuestros conocimientos, para discutir y analizar los vínculos entre ‘cuerpos, frontera y cruce’. Es decir, hemos logrado mayor claridad en lo que ya sabíamos y nos cuestionábamos desde un inicio. Hemos llegado a un punto en el que avizoramos posibilidades que migran libremente de lo visual a lo textual, para seguir evidenciando las diferencias abismales que existen entre el cruce de cuerpos humanos y no humanos, y que ponen a flote la discusión sobre la capitalización de los cuerpos y su dignidad. Además, observamos las posibilidades metodológicas y epistemológicas del trabajo colaborativo, al tejer los trayectos del arte contemporáneo con la investigación antropológica.

También queremos hacer énfasis en la importancia de nuestro lugar de enunciación, pues Aliens Anyways, como colectiva, se sitúa desde nuestras cuerpas así como desde la región fronteriza entre Ciudad Juárez y El Paso, para explorar

la pregunta de ¿Por qué ser una planta y no un ser humano? En respuesta, quisiéramos que resistiera a la prioridad que se da a las mercancías sobre la dignidad de los cuerpos humanos.

Así, evocamos la noción de lo absurdo para dislocar los discursos dominantes sobre la securitización de las fronteras, en tanto procesos que materializan de formas desiguales la designación de lo legal y lo ilegal. No existe la dignidad del cruce aun cuando se cuente con papeles, y no contar con ellos puede generar violencia y muerte en nombre de la paz y la seguridad. Por esto, tal vez, un cuerpo-humano tendría un cruce más digno si fuera una planta y no un ser humano.

Este proceso nos deja preguntas abiertas, y una reflexión. Pensamos que no se trata de construir a los Estados-nación como enemigos, tal como se haría en la dinámica de poder que estamos discutiendo. Más bien, es necesario comprender cómo estas cuestiones estructurales aterrizan en lo cotidiano, en nuestras propias situaciones, en los ámbitos familiares, en los locales, y en las palabras e imágenes que evocamos para generar vínculos con les otres. **post(s)**

Referencias

Associated Press. (2020). Aumentan cruces ilegales en la frontera de EEUU-México. *Los Angeles Times*. https://www.latimes.com/espanol/eeuu/articulo/2020-11-19/aumentan-cruces-ilegales-en-frontera-de-eeuu-mexico

Diario Oficial de la Nación. (1993). Decreto de promulgación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. https://www.legiscomex.com/BancoMedios/Documentos%20PoDF/tlcan1.pdf

García Pereyra, R. (2013). *Ciudad Juárez la fea. Tradición de una ciudad estigmatizada*. Fabro Editores.

Gómez Mena, C. (2021). Pese a pandemia, incrementaron exportaciones de aguacate: APEAM. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/15/economia/pese-a-pandemia-incrementaron-exportaciones-de-aguacate-apeam/

González Herrera, C. (2009). El puente Santa Fe: Ellis Island del desierto. En Pérez-Tylor, González, y Chávez (Eds.), *Antropología del desierto. Desierto, adaptación y formas de vida*. El Colegio de Chihuahua/UACJ/CA36 Estudios Históricos.

González de la Vara, M. (2009). Breve historia de Ciudad Juárez y su región. El Colegio de Michoacán.

Haraway, D. J. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza.* Cátedra.

Naciones Unidas. (2020). La pandemia del coronavirus enmascara la cifra de 1200 migrantes muertos en el primer semestre de 2020. *Noticias ONU-Mirada Global Historias Humanas*. https://news.un.org/es/story/2020/08/1478902

Rendón, R., Rodríguez, J., y Lara, Y. (2017). Migración en tránsito por la microrregión trasfronteriza Altar. Control, militarización y vulnerabilidad en la movilidad humana. En Padilla, Zacaula, Netzahualcoyotzi y Sandoval (Coords.), *Las fronteras: espacios estratégicos para la globalización*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 301-344.

Robinson, A. (2020). *Oro, petróleo y aguacates. Las nuevas venas abiertas de América Latina*. Editorial Arpa.

Valencia, S. (2019). El régimen está (trasmitiendo en) vivo. En Sizman y Posada, *Re-visiones*. *Visualidades críticas: ecologías culturales y saberes del común.*

THE JUNGLE DE CALAIS: ENTRE LIMINALIDAD, ESPACIO FRONTERIZO Y LUGAR DE POSIBILIDADES

Melanye Garland

Agradezco a mi hermana Cynthia Garland por su ayuda en la edición de este artículo.

Melanye Garland, artista visual de la Universidad de Chile, máster en Bienes Restaurativos en Palazzo Spinelli Florencia. Actualmente es estudiante de doctorado en Antropología y Arte en Humboldt Universitaet zu Berlin. Correo electrónico: garlandm@hu-berlin.de

Resumen

El presente ensayo se basa exclusivamente en la investigación artística y seudoetnográfica realizada en el campamento de migrantes The Jungle, durante el año 2016 en la ciudad de Calais, Francia, ubicado en el borde marítimo con Inglaterra. Desde mi experiencia *in situ*, descrita a través de metodologías artísticas y escrituras poéticas, abarco el concepto de la liminalidad desde una perspectiva fronteriza. Paso por acciones y actitudes poscoloniales dentro del marco conceptual de la liminalidad y sus características transformativas, destructivas, constructivas y de *In-betweenness* que este proceso ritualístico conlleva. Desde mi perspectiva como artista y futura antropóloga, me interesa resaltar narrativas locales fronterizas que necesitan estar presentes en nuestra reflexión para un futuro más solidario, colaborativo y comunitario, decolonizando nuestra manera de percibir lugares 'periféricos' y espacios fronterizos contemporáneos e incorporarlos como agentes activos en el desarrollo de la ciudad.

Palabras clave

liminalidad, The Jungle, poscolonial, decolonial, metodologías artísticas, poesía etnográfica

Fecha de envío: 31/07/2020
Fecha de aceptación: 20/10/2020
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2399
Cómo citar: Garland, M. (2021). *The Jungle* de Calais: Entre liminalidad, espacio fronterizo y lugar de posibilidades. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 68-97). Quito: USFQ PRESS.



Abstract

This essay is based exclusively on artistic and pseudo ethnographic research of The Jungle migrant camp in 2016 in the city of Calais/France at the maritime border with England. Through my experience in situ, described through artistic methodologies and poetic writings, I embraced the concept of liminality from a border perspective, going through postcolonial actions and attitudes within the conceptual liminality framework and its transformative, destructive, constructive and In-betweenness characteristics that this ritualistic process entails. From my perspective as an artist and future anthropologist, I am interested in highlighting local frontier narratives that need to be present in our reflection for a more supportive, collaborative and communitarian future, decolonizing our way of perceiving "peripheral" places and contemporary borderland, incorporating them as active agents in the city' s development.

keywords:

liminality, The Jungle, postcolonial, decolonial, artistic methodologies, ethnographic poetry

En memoria de mi padre

Fragmento[1]

Una máquina de liminalidad

Ahora comprendo con mayor totalidad
la imposibilidad de cruzar fronteras.
Un espacio de tiempo me separa entre A y B.
El océano Pacífico nos separa,
entre Western y The Otherness,
(Pido disculpas por escribir en inglés,
pero al escribir 'Oeste' y 'los otros' en español,
mis pensamientos se direccionan en que el inglés representa
con mayor fuerza la rigidez del colonialismo, neocolonialismo que este idioma
anglosajón envuelve).

I
Liminalidad
  Limen,
liminal se define como "de o perteneciente al umbral o etapa inicial de un proceso".
Podría describir el comienzo de un estado... o el propio estado.
Liminal-como-umbral para connotar lo espacial, un límite, una frontera,
un paisaje o una puerta de un espacio físico y psíquico de potencialidad.

La palabra liminal tiene su origen en la palabra latina *limen*, que significa
'umbral': "Cualquier punto o lugar de entrada o comienzo".
Un espacio liminal es el tiempo entre lo que fue y lo que será.
Es un lugar de transición, de espera, de no saber.

Liminalidad
  Realidad
    Ritualidad

Ritos dentro de las sociedades
constituyen la experiencia liminal completa de una persona, en una

1 Poema completo en https://www.melaniegarland.com/POEMS-WRITINGS/A-LIMINALITY-MACHINE

transformación interna y externa.

II
Espacio de posibilidades.
Liminalidad podría considerarse un lugar de posibilidades,
un lugar abstracto para reflexionar, dar un paso atrás.
Pensar en lo que queremos cambiar y transformar para el futuro.

Es la oportunidad para una visión abierta de la transformación,
la autorreflexión y el conocimiento situado frente
a nuestros actuales cambios globales.
Mutar, cambiar y abrirse a nuevas posibilidades.

La máquina de la liminalidad es un espacio de sumersión.
Un espacio sin estructuras, normas, dogmas colonialistas.
Una estructura sin estructura,
en la cual la coexistencia hace la totalidad.

Como decía mi padre,
2 + 2 no es necesariamente 4.
El conjunto de las partes no es necesariamente el todo.

Los engranajes de *la máquina de la liminalidad*
se mueven, intercambian, transforman y mutan.
Poscolonialismo, colonialismo,
ciberfeminismo, biología, *queerness*
son algunos de los engranajes que navegan y se vacían
en el líquido flexible de la liminalidad,
como un contenedor que enmarca este proceso
de transformación, transición.

Por último…

III
Philodendron, nombre genérico que procede del
griego *φιλος* “amor” y *δενδρο* “árbol”.
Es un gran género de plantas fanerógamas,
de la familia de los *arum* (*Araceae*).
Muchas se cultivan como plantas ornamentales y de interior.
Muchas especies son capaces de trepar sobre otras plantas
o de subir los troncos de árboles con la ayuda de raíces aéreas.
Es una especie tóxica, nativa de Sudamérica,
específicamente de la costa de Brasil,

con mayor diversidad en el trópico del nuevo continente,
pero también es distribuida en el viejo continente.

La máquina de la liminalidad también está compuesta
por un órgano biológico, un órgano que tiene vida.
La planta *Philodendron,*
representa la migración del *Otherness.*

La primera vez que la contemplé,
estaba en la cocina de mi casa en Berlín.
Fuerte, feroz, salvaje,
ocupaba las paredes blancas de *mi hogar.*
(No olvidar que ella es una migrante al igual que yo, al igual que tú.
Su migración biológica forzada desde Brasil hasta Europa.
Hoy en día es una de las plantas de interior más comunes en el mundo).

Ella, la cual describo como 'ella', desde su visión
femenina y feminista, me enseñó cómo
la *autonomía de la migración*
puede moverse ágilmente,
velozmente, dinámicamente,
ocupando distintas maneras para sobrevivir,
aunque el lugar de arribo sea hostil con el extrañero.

Aquí, las acciones poscoloniales y decoloniales
entrelazan con la liminalidad,
como un espacio de posibilidades,
un espacio sin bordes rígidos, donde la flexibilidad
y el más allá de estos límites
guiarán a una posible transformación entre

Lo interno y lo externo

Lo micro y lo macro

El arriba y el abajo
Lo natural y lo forzado
Lo local y lo global

Desde que decidí emigrar, mi cuerpo se fue transformando en un objeto de fluidez, móvil y dinámico, mi cuerpo se ha transformado en un objeto de

movimiento, de una constante fluidez y dinamismo. Buscando y creando distintas estrategias de sobrevivencia para el viaje en sí. Me volví autónoma, cruzando fronteras, ocupando mi dualidad de identidad ítalo-chilena, europea y sudamericana. El estar, sentir y entender el estado del in-between *me fue ayudando en mi constante transformación interna y externa del deshacer fronteras, desde una perspectiva artística, cultural y social. Percibo la liminalidad como un espacio fuera de tiempo establecido y sin bordes marcados que me permite seguir activamente dentro de la autonomía de la migración.*

Melanie Garland (2020)

*

La actual crisis del régimen fronterizo puede dar lugar a la formación de muchos nuevos campamentos de refugiados y migrantes, tanto legales/formales como informales (De Génova, 2011). Este artículo es parte de las reflexiones en curso de mi proyecto de doctorado: *From spaces of exception / non places to informal settlements / social places through Liminality* (2019-2023), en el cual examino tres campamentos informales en Europa y Sudamérica: The Jungle, en Calais-Francia; Tiburtina, en Roma-Italia, y El Bosque, en Antofagasta-Chile. Estos fueron establecidos por migrantes en tránsito y se han mantenido autogestionados sin la participación gubernamental inicial. Estas comunidades de migrantes han transformado zonas desérticas y abandonadas en lugares y barrios sociales como parte de la ciudad (Massey,1993).

En esta investigación reflexiono acerca de cómo estos tres campamentos informales, etiquetados coloquialmente como *non-places* (Augé, 1992), cambian y evolucionan hacia lugares sociales, y cómo el concepto de la liminalidad (Von Gennep, 1960; Turner, 1974; Thomassen, 2014) podría desempeñar un papel en su transformación. Por lo tanto, en este proyecto analizo el proceso de transformación que el concepto de la liminalidad contiene, desde una mirada micro/macro y espacial/arquitectónico. Basándome en estudios migratorios, poscoloniales y práctica artística, en el proyecto exploro cómo los “no-lugares” y los “lugares de excepción” (Agamben, 1995) podrían generar lugares liminales y “otros lugares” (Chambers y Curti, 1996) en áreas urbanas.

En específico, este artículo introduce las primeras indagaciones y reflexiones de mi experiencia en el campamento The Jungle, de Calais, y cómo esta vivencia me ha generado diferentes cuestionamientos sobre la metodología de mi trabajo, mi obra de arte y mi relación como artista frente a lugares periféricos. Gracias a este acercamiento, han nacido mis primeras reflexiones etnográficas y antropológicas de cómo ser más consciente y sensible frente a una intervención artística dentro de campamentos informales de migrantes.

En su mayoría, he desarrollado este texto desde el comienzo de mi actual

doctorado en Arte y Antropología de la Migración, que se caracteriza por su enfoque descriptivo, además de problematizar la experiencia artística. Lo anterior me ha permitido introducirme en el concepto de la liminalidad, donde he podido reflexionar más allá de la estética producida en la acción de arte. A su vez, el *in-betweenness* entre arte y antropología me ha ayudado a comprender los diferentes enfoques de observación, siendo la reflexión etnográfica 'entre' estas fronteras disciplinarias un posible aporte en los discursos actuales de pensamientos fronterizos contemporáneos.

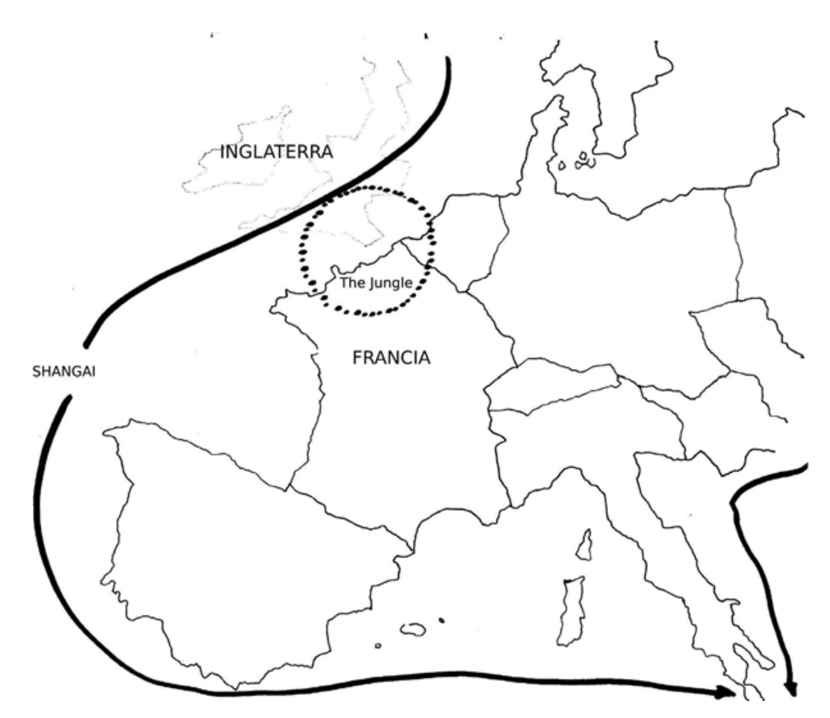


Figura 1. Dibujo serie: *Mapas The Jungle*, M. Garland, 2020.

The Jungle de Calais
Entre liminalidad, espacio fronterizo y lugar de posibilidades

Durante uno de mis viajes de investigación artística en 2016, logré adentrarme en uno de los campamentos informales más grandes de Europa, que desde 2019 ha sido uno de los campos de estudio de mi proyecto actual de doctorado. The

Jungle,[2] con su nombre público, y Jungala,[3] como lo llamaban muchos de sus habitantes, era[4] un asentamiento informal de migrantes situado en la ciudad de Calais, en la costa francesa con la frontera inglesa. The Jungle era un lugar fronterizo donde los residentes convivían entre culturas e idiomas, con un límite de dos tierras (Francia e Inglaterra), en la frontera de la Unión Europea y la zona Schengen, y en el límite geográfico entre la tierra y el mar. Los habitantes de este campamento (especialmente en 2015[5]) provenían de viajes y rutas improvisadas y sumamente peligrosas, y su destino final idealmente era Inglaterra; sin embargo, quedaron atrapados en Calais debido al régimen fronterizo europeo, que desde 2014 era cada vez más complejo y violento.

The Jungle estaba situado en las afueras de Calais, un importante puerto en el norte de Francia. Donde se encuentra el estrecho de Dover y es el punto más estrecho del canal de la Mancha con solo 34 km de ancho; es la ciudad francesa más cercana a Inglaterra. Calais es una ciudad desarrollada en torno al turismo, por lo que su infraestructura, la arquitectura y la presentación visual pretenden encarnar la sensación idílica de un destino vacacional. Hace casi veinte años los primeros migrantes y refugiados llegaron a Calais, ocupando y estableciendo poco a poco el campamento que posteriormente fue denominado por la prensa como 'The Jungle', en alusión a su grado "caótico, peligroso y precario". Más tarde se convirtió en uno de los campamentos informales más grandes de la Unión Europea. Los migrantes provenían originalmente de Darfur, Afganistán, Siria, Irak, Eritrea y otras zonas en crisis.

Para muchos migrantes, The Jungle se convirtió en un lugar de transición, un lugar de espera, donde podían encontrar diferentes posibilidades durante su viaje (al cual me referiré con más detalle en la sección teórica). Eso se comenzó a manifestar como una problemática, ya que los migrantes que intentaban llegar a Inglaterra a través del puerto de Calais o del Eurotúnel, como polizones en camiones, transbordadores, autos o trenes, no lograban llegar a su destino. The Jungle puede ser presentado como un posible lugar liminal, fronterizo, *borderland* (Anzaldúa, 1987), donde los habitantes coexistían entre límites

2 https://en.wikipedia.org/wiki/Calais_Jungle

3 Nombre otorgado por algunos habitantes del campamento. *Jungala* significa literalmente, en árabe, 'Jungle no', lo cual hace referencia a la resistencia del nombre The Jungle que fue otorgado por la prensa.

4 A través de mis investigaciones actuales pude determinar que el campamento todavía existe, no de la misma forma que en 2015-2016, pero algunos habitantes (nuevos y antiguos) siguen asentados en el mismo sector en la ciudad de Calais.

5 En 2015, el campamento acaparó la atención mundial durante el punto álgido de la crisis fronteriza europea, cuando la población del campamento se disparó (6000 habitantes) y las autoridades francesas comenzaron a llevar a cabo desalojos. El 26 de octubre de 2016, las autoridades francesas anunciaron que el campamento había sido desalojado. Sin embargo, las conversaciones con habitantes actuales aportan pruebas de que sigue existiendo.

territoriales y geográficos. Esta idea se relaciona desde una perspectiva de migrantes en tránsito y su estado constante de incertidumbre y cambio, la cual se puede observar desde una forma actual/global de la autonomía de la migración (De Genova, 2017), la transmigración y su dinamismo de no tener un lugar concreto de destino. La liminalidad y el tercer espacio (Anzaldúa, 1987) son un marco interesante al hablar sobre este campamento informal en el borde fronterizo europeo.

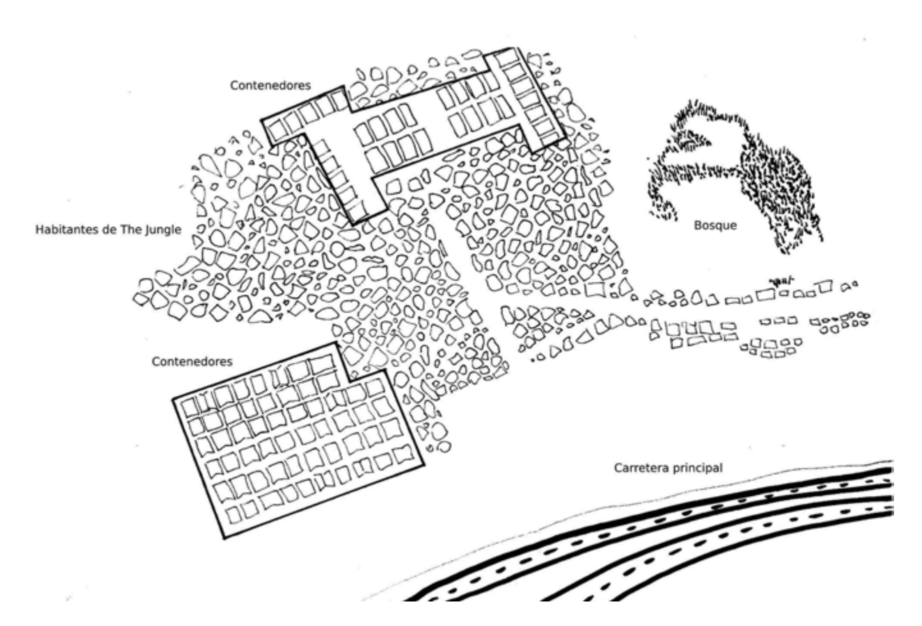


Figura 2. Dibujo serie: *Mapas The Jungle,* M. Garland, 2020.

Una (pseudo)etnografía

Ir a The Jungle fue una decisión orgánica, casi espontánea y 'comunitaria'. Desde finales de 2015, trabajaba en distintos campos formales de refugiados en Berlín, los NUK (*Notunterkunft*: alojamiento de emergencia), donde invitaron a mi colectivo artístico nomadicArt[6] como voluntarios para hacer *workshops* de arte para niños, mujeres y jóvenes. Uno de los *workshops* que realicé fue *Connecting Stories*, que consistió en que un grupo de participantes (mujeres, hombres y jóvenes) escribían una carta anónima a un compatriota que no conocían, pero sabían que el receptor iba ser idealmente una persona de su mismo idioma (árabe y/o farsi), género y edad. Yo recolectaba esas cartas y las entregaba en los

6 www.nomadicart.org, https://nomadicart.org/WORKSHOPS

otros NUK de Berlín, donde también se realizaba el mismo procedimiento. La motivación del *workshop* consistía en que la escritura anónima a una persona desconocida podría facilitar (desde una pequeña escala) el proceso reflexivo del participante, y recibir una carta de vuelta podría contribuir (en alguna manera) en el proceso de adaptarse al nuevo hogar.

Posteriormente, Connecting Stories[7] fue convirtiéndose en un proyecto artístico sobre conectar experiencias entre migrantes de la misma comunidad en el nuevo país. Mediante cartas anónimas, los participantes intercambiaban situaciones de supervivencia, sentimientos y estrategias para adaptarse a las circunstancias del nuevo territorio.[8] Cada participante sabía que las cartas iban a ser escaneadas para registrarlas y analizarlas.[9] En el desarrollo de las primeras traducciones y análisis con la colaboración de amigos que leían árabe y farsi, nos dimos cuenta de que, en general, las cartas contaban experiencias buenas y malas[10] en el país nuevo (en este caso, Alemania) y su odisea (muchas veces traumática) desde su hogar de origen.

En estos escritos reiteradamente se describía el sentimiento de estar *atrapados*, *estancados*, en el *in-betweenness* (principalmente en los contextos de los centros de refugiados formales y la burocracia alemana), entre el pasado y presente, entre recordar su país de origen y vivir el presente en el nuevo país. Es aquí donde surgieron mis primeras inquisiciones con el concepto de la *liminalidad*, al que se hacía referencia en algunas cartas al comentar el estado de limbo.

7 https://www.melaniegarland.com/ART-WORKS/CONNECTING-STORIES-2

8 Hasta la fecha este proyecto ha sido realizado en campos de migrantes en Francia, Chile, Italia y Turquía.

9 Las cartas recolectadas no han sido expuestas al público, sino solamente el proyecto en sí y la metodología de trabajo.

10 En este artículo no me adentraré en los detalles del contenido de las cartas, ya que todavía están en análisis y reflexión para futuros textos.

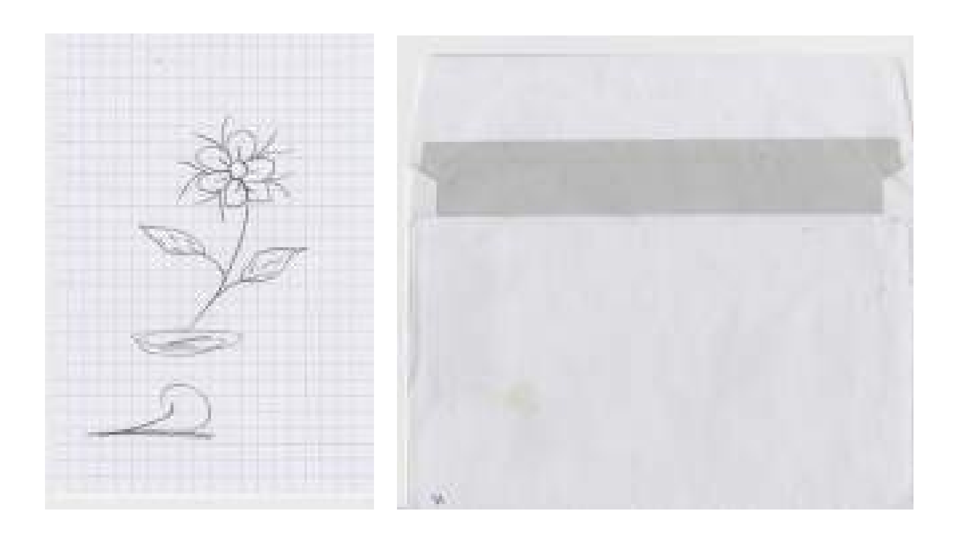


Figura 3. Connecting Stories, *Sobre y dibujo*, 2016.

Connecting Stories fue el punto de partida que me guio para viajar a The Jungle (julio, 2016). En mi último *workshop* en un NUK, en Berlín en mayo de 2016, algunos participantes se acercaron diciéndome que si iba a ir Francia podía entregar algunas de sus cartas en el campamento de The Jungle. Había participantes del *workshop* que provenían de Siria e Irak, y creían que sus familias o sus amigos estaban viviendo ahí, y no podían contactar por falta de información tecnológica y/o digital (Facebook o número de teléfono, por ejemplo). Aquí la intervención artística se fue complicando cada vez más y transformándose en un posible medio de conexión entre personas y familiares que no podían comunicarse. Aquí el rol de ser una cartera se fue transformando en un posible rol activista.

Recuerdo cuando estábamos hablando sobre esta posibilidad, entre cinco participantes, un amigo traductor y yo, sentados en el césped afuera del NUK. Les expliqué que el proyecto artístico no tenía la intención de conectar gente que se conocía (ya que era un trabajo casi imposible). Más bien, desde su forma anónima, pretendía intercambiar vivencias al otro compatriota, intentando crear una especie de pensamientos colectivos, que podrían acompañar el proceso del viaje y/o en el proceso de 'integrarse'[11] en el nuevo lugar. Las siete personas sentadas en el césped (incluyéndome) quedamos de acuerdo en que yo iba a ir a The

11 Desde estudios migratorios y poscoloniales, el concepto de 'integración' está fuertemente criticado, ya que alude más bien a una *adaptación* en el nuevo territorio y deja de lado el coexistir entre culturas. Véase, por ejemplo, Hamberger (2009), *Immigrant Integration: Acculturation and Social Integration.*

Jungle a entregar cartas anónimas a la comunidad siria e iraní, e intentar recibir algunas cartas de vuelta, sin prometer contactar familiares. Había la esperanza de que las cartas en el campamento fueran compartidas e intercambiadas, y existía una posibilidad de que el emisor y receptor coincidieran.

Recibí 20 cartas de adultos, jóvenes y niños. Fue una sorpresa, ya que no me esperaba tantas. Eso me dio nuevamente una motivación para ir a The Jungle, aunque sabía que iba a ser un viaje complejo. No tenía ningún referente en el campamento, ningún NGO o voluntario que me pudiera guiar, lo que hacía aún más fuertes mis expectativas. Al llegar al campamento (que describiré en el siguiente segmento), pregunté dónde podía encontrar a la comunidad siria e iraní, ya que tenía conocimiento de que The Jungle estaba separado por comunidades e idioma. Mis guías fueron voluntarios y migrantes que encontraba en el camino; ellos me indicaron la dirección correcta y el mapa dibujado que se encontraba en la entrada del campo (que copié para poder usarlo).

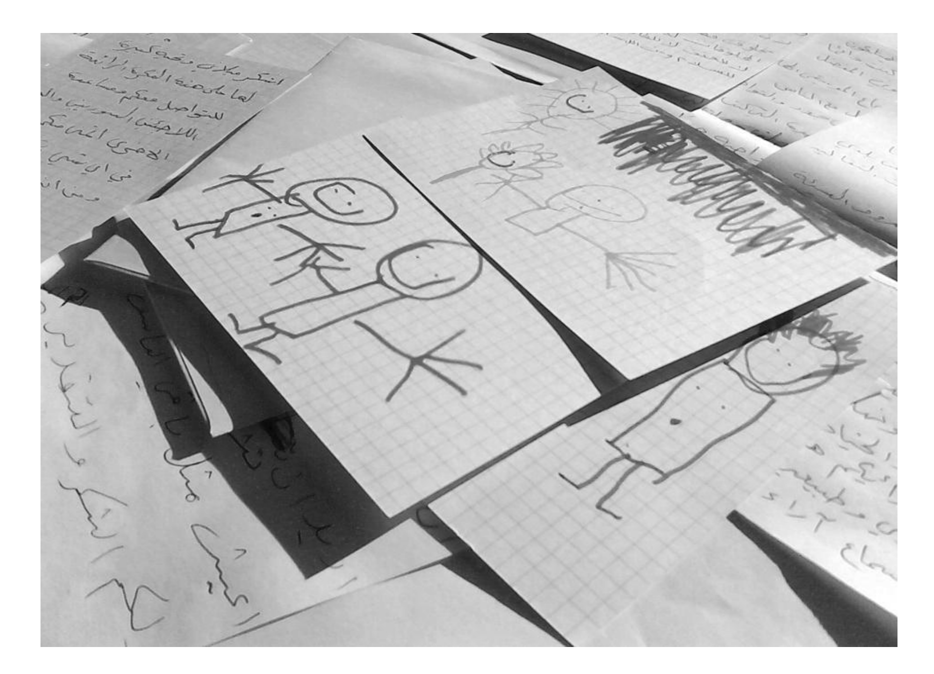


Figura 4. Connecting Stories, *Dibujos y cartas*, 2016.

Caminando[12] entre las calles del asentamiento (algunas de ellas tenían nombres), crucé por distintas comunidades: sudaneses, afganos e iraníes. Las dos últimas estaban muy cerca de la comunidad siria, ya que se autoidentificaban como parte de la misma comunidad (me lo comentó una voluntaria que me encontré en el camino). Logré hallar a la comunidad siria y a su líder, que hablaba perfectamente inglés. Gracias a un voluntario boliviano que estuvo viviendo con ellos por más de cuatro meses, me recibieron muy bien, ya que era chilena. El líder repetía que los voluntarios más guerrilleros eran los latinoamericanos. Creo que sin esta conexión y unión 'nacional' (por ser sudamericanos), no hubiera podido entrar en el corazón de la organización siria y compartir con el líder y sus compañeros, los cuales se llamaban entre ellos 'guerrilleros' (en español), por su calidad de protectores frente a la policía francesa y a los disturbios internos en las noches.

Mientras conversábamos dentro del hogar del líder, junto a sus compañeros y el voluntario con una taza de té, les expliqué por qué estaba allí y el proyecto *Connecting Stories*. Al decir que era artista y que este proyecto era una intervención/acción de arte, sus actitudes expectantes fueron cambiando a una actitud de mayor confianza y tranquilidad. El grupo en el que estábamos (seis personas, incluyendo el voluntario y yo, que era la única mujer) se transformó en una especie de conversatorio pseudoterapéutico en árabe, inglés y español. El grupo fue contando sus historias dentro del campo y sus experiencias de ser refugiados informales en la frontera con Inglaterra (lo cual no describiré en este texto, pero me referiré a este aspecto en la parte metodológica). Aquí fue donde la acción del arte de escribir cartas comenzó a producirse de forma intuitiva y espontánea. En ese momento recibí 5 cartas que estaban dirigidas a sus compatriotas en Berlín y entregué las 20 cartas que traía conmigo, el líder sería el encargado de entregarlas posteriormente a los demás compatriotas.

Escritura poética

En los siguientes párrafos comparto un fragmento poético de mi primera experiencia en The Jungle. Esta narrativa se concentra mayormente en la descripción del espacio físico y abstracto del lugar, usando la liminalidad como un marco artístico, teórico y etnográfico.

12 En este primer acercamiento mi amigo artista sonoro Luis Viera me acompañó, lo cual agradezco enormemente, ya que me dio fortaleza para realizar este camino.



Figura 5. Páginas originales, *diario de artista*, 2016.

Julio, 2016

Fragmento de un diario de artista[13]

Cuando llegué a la ciudad de Calais,
me encontré con una ciudad "perfecta",
"surrealista", "(cuasi) artificial",
pintada de colores pasteles rosas y azules,
donde el tiempo transcurría con bastante tranquilidad,
las flores florecían en las paredes de esta extraña ciudad.

La perfecta arquitectura de color pastel de la ciudad,
se mezclaba con el cristalino océano Atlántico,
una tierra de colores ocres con restantes matices,
la liminalidad del tiempo terrenal The Jungle
define el contraste de estas dos realidades.
En un primer momento estos colores parecían definir
el estado de limbo de la ciudad de Calais,
el paisaje liminal de este territorio.

Mientras bajaba del autobús en el lado B de la ciudad,
antes de empezar a caminar,
mi cuerpo empezó a congelarse por lo que podría pasar,
ver y sentir.

Para llegar a The Jungle, hay que caminar más de 45 minutos
después de la última parada del autobús,
por una larga calle en medio de un espacio desértico,
un paisaje vacío sin construcciones,
una especie de vertedero gigante.
El camino hasta el campamento sigue en línea recta
y atraviesa una zona industrial.
Diferentes fábricas.

A lo largo de este camino empecé a notar gente
sentada en el césped,
en la acera,
de vez en cuando, alguien decía "buenos días" u "hola",
más allá de eso el silencio seguía muy presente.

Mi presión arterial era baja y mi nivel de azúcar estaba en 62.
Sentí que entraba en un estado de transición
entre mi cuerpo y el limbo de los colores ocres del lado B.

13 Diario completo:https://www.melaniegarland.com/ARTIST-S-BOOKS/Map-book

Calais fue mi primera experiencia en una
ciudad liminal.

El lado A de Calais estaba formado por colores pasteles
con un delicado brillo atemporal,
incluso un aire de perfección y superficialidad,
irrealidad en la burbuja de una sociedad turística.
La contemplación empieza a tener sus propias reglas.

El lado B de Calais era oscuro, de colores tierra
y ocres con simplicidad de mezclas y contrastes,
bañado con una neblina de arena amarilla.
La materialidad componía una nebulosa espacialidad,
surrealista, con cicatrices
de las comunidades de migrantes
las cuales se mezclaban dentro del paisaje del campamento en desarrollo.

Infraestructura;
calles,
escuela,
tiendas de alimentos,
cocinas comunitarias.
Peluquería,
biblioteca,
radio local,
estudio de música,
teatro.

La estética de The Jungle,
materiales, colores, construcciones,
permitieron darme cuenta
de las muchas formas y estrategias
de supervivencia que utilizan los migrantes
para transformar un espacio desértico en un lugar social,
aunque sea temporal.

El modo de supervivencia era visceral,
The Jungle es el resultado de supervivencia del hombre/mujer en el limbo terrenal,
el descontrol, la anormalidad y las reglas inexistentes.

El paréntesis de dos estados.

Calais (lado A y B),
un lugar donde convergen diferentes estructuras
sociales, políticas, físicas,
espaciales, temporales
de poder.

Un lugar donde se percibe la contradicción y la competencia
del poder en el entorno material de la ciudad,
un estado de coexistencia.
Ocupando diferentes aristas territoriales,
geográficas, imaginarias,
reales y espaciales,
tratando de colocar todo en un solo lugar.
Los órdenes "físicos" y "mentales" de los diferentes actores
ocupan un rol en esta ciudad:
migrantes en tránsito,
voluntarios,
vecinos,
turistas,
visitantes,
políticos,
policías.

Percibir en un mismo territorio
diferentes niveles de separación
y dialécticas en movimiento entre
el espacio de la liminalidad y el espacio de la realidad.
No solo de forma abstracta,
sino también en una representación geográfica.
En el caso de Calais y Dover:
la transición y la inmovilidad entre estas dos ciudades,
un "espacio vacío" en el mar.
Una separación entre un espacio liminal y real
donde los migrantes sobreviven y coexisten.

Están esperando el momento oportuno para saltar
en un ferry o camión para pasar al "otro lugar" (Andrews y Les Roberts, 2012).

El diálogo entre Calais y The Jungle,
están unidos por la estructura de la liminalidad.

**

Primeros cuestionamientos metodológicos

Desde el comienzo de mi doctorado (2019) tuve la oportunidad de dar un paso atrás y reflexionar sobre mis acciones y métodos artísticos de esta primera experiencia, lo cual me permitió posicionarme en relación con lo sucedido hace cinco años en The Jungle. Mis prácticas artísticas en ese momento se caracterizaban por un fuerte enfoque etnográfico, el cual me permitió iniciar un viaje de exploración de historias alternativas de personas que vivían dentro de estos lugares fronterizos. Historias que podían contarse mediante cartas que era posible intercambiar entre los mismos habitantes de los campamentos. La colección de cartas, el intercambio de estas y la posterior recolección se convirtieron en una especie de recopilación de datos cualitativos, que fue la base de mis reflexiones iniciales sobre el concepto de la liminalidad y su estado de *in-betweenness*.

Volver atrás y observar nuevamente la acción de arte *Connecting Stories* me produce sentimientos encontrados. En un primer lugar, esta acción fue el resultado de un trabajo de *workshop* de 'integración' de parte de fondos alemanes, el cual en ese entonces (2016) en Berlín era un tema muy criticado a nivel sociopolítico y artístico. La burocracia alemana en el tema de la migración, y en este caso con la comunidad siria y afgana, era compleja. La comunidad artística, en especial mis colegas artistas migrantes, estábamos cuestionando estas metodologías de integración, que percibíamos más bien como una *adaptación* en la comunidad alemana. Sin tener conocimientos profundos en ese entonces en temas psicológicos y antropológicos de cómo interactuar con estas comunidades, los artistas comenzamos a realizar diferentes *workshops* para solidarizarnos con una comunidad que venía acarreando una historia de migración forzada y traumática, trabajando con participantes que eran sobrevivientes de una odisea llena de obstáculos, traumas, duelos, sufrimientos y temores. No quiero romantizar y alabar nuestras acciones, pero al volver al pasado pongo énfasis en las problemáticas del poder, vulnerabilidad y precariedad entre el artista-tutor y el participante-migrante. Más bien quiero dar a conocer el contexto en el que estábamos viviendo y en especial las circunstancias que me llevaron a decidir continuar esta acción en The Jungle. Mi propio privilegio de poder cruzar fronteras (ser sudamericana con pasaporte italiano, por ende ser parte de la Unión Europea) me llevó a convertirme en una cartera, mi cuerpo se convirtió en un artefacto de movilidad y de intercambio de información, sobre lo cual vuelvo a reflexionar pasados cinco años.

Es complejo analizar una acción de arte y su metodología de trasfondo desde la antropología, ya que está la crítica de cómo los artistas perciben y se relacionan

con la realidad, más aún cuando el artista trabaja directamente con la comunidad, como es el arte participativo y arte social. Estas prácticas artísticas algunas veces se pueden percibir superficiales y extractivistas,[14] y en muchos casos se vuelven complejas y llegan a dinámicas de poder y deterioro del material social y urbanístico de un lugar.

Connecting Stories fue motivado por un deseo de conectar personas que por circunstancias de la crisis fronteriza, acciones políticas gubernamentales y aislamiento dentro de campamentos no podían comunicarse. También estaba la motivación de entender con mayor profundidad qué estaba sucediendo dentro de estos lugares desde la perspectiva del migrante, ya que en esa fecha (2015-2016) solamente había información en la prensa europea sobre las perspectivas de los agentes políticos y gubernamentales. Estos se referían a esta crisis como una *crisis migratoria* y no como una *crisis de fronteras* o *crisis humanitaria,* y dejaban de lado la historia colonial y las problemáticas históricas de porque estas comunidades migraron a Europa.

Paralelamente la estética visual y escrita se enfocaba en la victimización y a la vez en la solidaridad entregada por la comunidad local, la que muchas veces se percibía como un paternalismo blanco europeo. En este artículo no abordaré en detalle los conflictos humanitarios y catastróficos dentro de The Jungle, ya que todavía es muy complejo para mí plasmar en palabras e ideas las abominaciones ocurridas en esa frontera en conflicto desde mi posición como una persona externa. Existen libros académicos que abarcan sensible y profundamente la problemática humanitaria desde la mirada directa del habitante de The Jungle, como por ejemplo *VOICES FROM THE 'JUNGLE' Stories from the Calais Refugee Camp* (2017), editado por Godin, Møller, Lounasmaa, Squire y Zaman, y *Humans of Calais: Migration from the Perspective of Migrants* (2016), editado por Singh, Flores, Mohseni, Hansen. Estos libros aportan de manera significativa a los discursos poscoloniales frente a las problemáticas fronterizas desde la mirada del migrante.

El método *grounded theory* (Corbin y Strauss, 1990), basado en la emergencia de ideas/conceptos a partir de la recolección de datos, me ha proporcionado una forma de enmarcar mi proceso metodológico, al reunir los aspectos artísticos y etnográficos en mi investigación actual, que sigo desarrollando y cuestionando. La fluidez de *grounded theory*, y la idea de que las teorías surgen a través de un ir y venir entre la recolección de datos y el análisis, me ha ayudado considerablemente en mi actual proceso de exploración y cuestionamiento sobre mis prácticas artísticas dentro de lugares "periféricos". Esta

14 El extractivismo es un término que suele entenderse en relación con las operaciones con ánimo de lucro para la extracción de recursos naturales y culturales. En discursos poscoloniales, también hay una fuerte crítica sobre metodologías artísticas al trabajar con comunidades periféricas y vulnerables, haciendo alusión a temas de poder, entre otros.

teoría enfatiza en el "proceso en sí", y la conecto estrechamente con el proceso de la producción artística, pues es relevante en mi propia metodología por su naturaleza autorreflexiva. Es por ello que después de cinco años de la experiencia en The Jungle utilizo este tipo de metodología para reconectar nuevamente con los materiales encontrados, en especial con el recolectado en las cartas, que me permitieron introducirme en el concepto de la liminalidad, siendo esta (la liminalidad) representada en diversos niveles en los espacios fronterizos contemporáneos. Desde lo macro, como estar 'entre' fronteras, hasta lo micro, de ser migrante en tránsito.

***

Teoría
Liminalidad y espacios fronterizos

Liminal se podría describir como el comienzo de un estado, o el propio estado en sí. Andrews y Roberts (2012) amplían la definición de lo liminal como un umbral para connotar lo espacial: un límite, una frontera, un paisaje de transición o una puerta. Simmel (1917) lo abarca desde un espacio físico y psíquico de potencialidad. El término 'liminal' tiene su origen en la palabra latina *limen,* que significa 'umbral': "Cualquier punto o lugar de entrada o comienzo" (*Oxford English Dictionary*). Un espacio liminal es, por lo tanto, el tiempo entre lo que fue y lo que será, y a su vez entre el allá y el acá. Es un lugar de transición, de espera, incertidumbre, de no saber.

Arnold Van Gennep, con su libro *Rites of Passage* (1909), fue el primero en interpretar la liminalidad, refiriéndose a los ritos dentro de las sociedades desde una microperspectiva. Este autor divide el proceso ritual en tres estados que constituyen la experiencia liminal completa de una persona en una transformación interna/externa. También destaca la importancia de estos ritos de paso, ya que marcan momentos importantes e históricos de los individuos y colectivos en el transcurso de la vida. El proceso liminal se compone de tres etapas. La primera, el rito preliminal (o rito de separación), simboliza la muerte metafórica, ya que la persona se ve obligada a salir y romper con su rutina pasada; comprende un comportamiento simbólico, que significa el desprendimiento del individuo de un punto anterior en la estructura social. La segunda etapa, el rito liminal (o rito de paso), implica un paso a través del umbral que marca el límite entre las dos fases. Se incorpora el término 'liminalidad' para caracterizar este paso; tiene un carácter destructivo, transformativo y metamórfico, en el que se producirán cambios esenciales en el individuo.

Los períodos liminales son tanto destructivos como constructivos, siendo esta etapa una posible experiencia de aprendizaje durante el ritual. En la última etapa, el rito postliminal (o rito de incorporación), el iniciado se reintegra en la sociedad con una nueva identidad, como un ser 'nuevo' ya transformado. Van Gennep observó este triángulo estructural (preliminal, liminalidad, postliminal) como un patrón dentro de los rituales de los acontecimientos humanos, demarcando las transiciones en los periodos sociales.

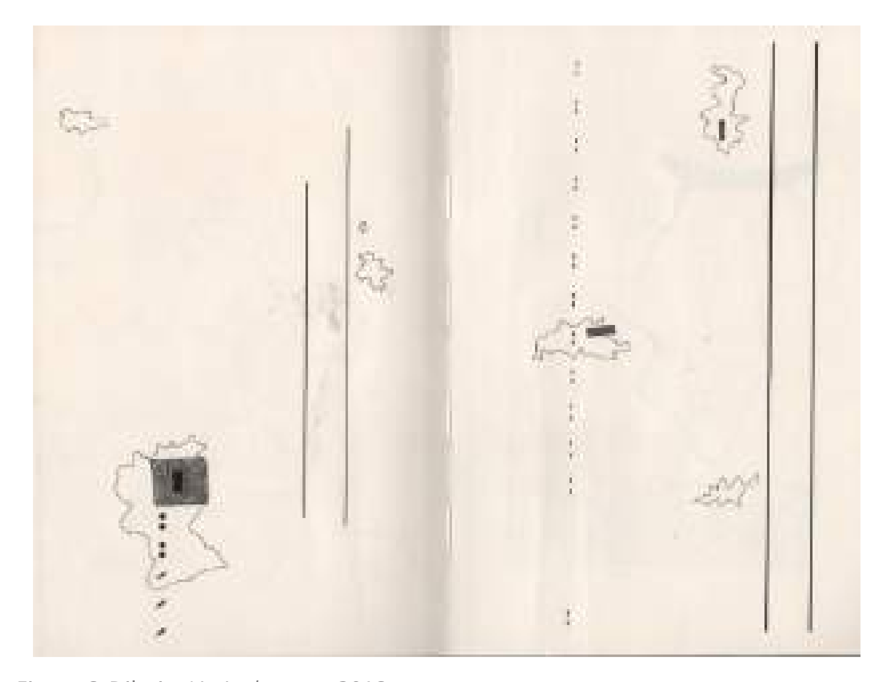


Figura 6. Dibujo, *Liminal spaces*, 2016.

En mi investigación actual, he tratado de indagar otras definiciones e interpretaciones de la liminalidad, explorando más allá de las definiciones algo limitadas de Turner (liminalidad como 'ritual' y *communitas*;1967, 1969, 1978, 1982, 1987), Graburn (liminalidad como 'viaje sagrado'; 1989) y Shields (liminalidad en relación con la marginalidad; 1992). Ellos tienen en común que correlacionan la liminalidad con lo lúdico, el consumo, la desterritorialización, lo carnavalesco y la moral humana. Me interesan más los trabajos de Andrews y Roberts (2012) y Thomassen (2015), que animan a reevaluar el significado de la liminalidad en los estudios migratorios y asocian este aspecto no solo con los espacios de placer, como los carnavales y los rituales lúdicos, sino también con la territorialización de lugares y espacios de peligro. El proceso de

transformación tal y como lo describe Van Gennep, como un proceso destructivo y constructivo, no siempre es una experiencia placentera, positiva y transformadora.

Además, estoy interesada en el significado descrito por Thomassen (2015) y Giraldi (2018): liminalidad como un lugar de posibilidades, que ocupa el proceso de transición entre un estado al otro como un proceso transformativo abierto a nuevas posibilidades de percibir el entorno. Van Gennep describe que entre los estados preliminal, liminal y postliminal se produce una muerte y renacimiento metafórico en el cuerpo que está dentro del ritual. Esta movilidad a través de los estados ayuda en la concepción de la liminalidad como un estado productivo.

Los teóricos Turner, Horvath, Thomassen, Wydra, Grimaldi, entre otros, aportan la perspectiva adicional de la visión liminal como *potencialidad*. La cualidad de la liminalidad es naturalmente vaga; la identidad de la persona o del colectivo se disuelve, provocando confusión, pero también la posibilidad de nuevas perspectivas. Liminalidad provoca un espacio 'seguro' y transformador para abrir la mente y observar la realidad desde otro ángulo (Turner, 1969). En el libro *El proceso ritualístico: estructura y antiestructura* (1969), Victor Turner afirma que la liminalidad se considera como un tiempo y un lugar de retiro de las formas normales de actividad social, que puede verse potencialmente como un periodo de reflexión sobre los valores y las normas sociales de la cultura en la que se produce (1969, 156). A su vez, investiga la idea de *communitas,* sentimientos de un grupo comunitario y unido que experimenta la misma experiencia liminal (Turner, 1974). La *communitas* de Turner tiene una relevancia específica para las experiencias de los grupos que habitan en The Jungle. El sentido de comunidad y de experiencia grupal que se establece al estar en un estado compartido de suspenso, *in-betweenness* y de incertidumbre frente a lo que fue (el pasado de cada migrante antes de llegar a The Jungle) y lo que vendrá (el deseo de cruzar las fronteras) ha provocado también el grado de potencialidad que Turner, Grimaldi y otros estudiosos describen como un lugar de posibilidades para generar nuevas ideas y formas de convivencia para el futuro.

El trabajo antropológico de Turner tiene una importancia crucial gracias al concepto de liminalidad introducido por Van Gennep. Aunque el enfoque de Turner está más vinculado al estudio de las sociedades de pequeña escala, él prefiere el término 'liminoide', que desarrolló en respuesta a ciertas características del mundo moderno. Sin embargo, Agnes Horvath (2013) afirma que el término puede y debe aplicarse a acontecimientos históricos concretos, ya que proporciona un marco valioso para la comprensión histórica y sociológica. Por su parte, Turner atribuyó una connotación positiva bastante singular a las situaciones liminales, como formas de regeneración cuando pueden ser periodos de

incertidumbre y angustia (Horvath, 2013). Por lo tanto, en el caso de The Jungle, es posible destacar la dualidad entre la liminalidad (Van Gennep) y las experiencias liminoides (Turner).

El enfoque transformador, peligroso, ritualístico y deconstructivo/constructivo de Van Gennep abarca el panorama general de The Jungle. El aspecto sumamente vulnerable, deshumanizador, el estado de excepción (Agamben, 2005) y terror están latentes en todo momento. No hay que olvidar que The Jungle era el gran campamento de migrantes en la costa de Calais y que los violentos enfrentamientos entre los migrantes y las autoridades francesas han producido un estado de excepción y terror, que va en contra de todos los derechos humanos y de dignidad. Por otro lado está la realidad de *communitas*. La comunidad y la solidaridad producidas entre los migrantes, voluntarios, ONG y vecinos han proporcionado la 'esperanza' de un posible futuro. El punto álgido del desarrollo urbano de The Jungle también se caracterizó por la convivialidad, solidaridad y resistencia, lo que produce un estado de potencialidad que Turner describe en su forma lúdica y carnavalesca. El proceso transformador (deconstructivo/constructivo) de la liminalidad está presente en esta potencialidad, la cual ha proporcionado un lugar solitario y de posibilidades frente al régimen fronterizo europeo.

Siguiendo con la crítica a Turner sobre las experiencias liminales, Bjørn Thomassen analiza el concepto liminal de Turner, indica que "sirvió no solo para identificar la importancia de los periodos intermedios, sino también para comprender las reacciones humanas a las experiencias liminales: la forma en que la liminalidad moldeaba la personalidad, el repentino protagonismo de la agencia y la unión, a veces dramática, del pensamiento y la experiencia" (2009, 14). Thomassen (2014) también distingue entre *cuerpos liminales*: el cuerpo de la persona dentro de la liminalidad también cambia (forma física/psicológica); la *microliminalidad* produce una liminalidad dentro de la comunidad local de cuerpos liminales, y la *macroliminalidad* implica un cambio global, en un periodo determinado de la historia, como las guerras y las pandemias.

El interesante planteamiento de Thomassen sobre las distintas dimensiones de la liminalidad ayuda a comprender cómo viven, interactúan y se transforman los habitantes de The Jungle durante su estancia en el lugar. La microliminalidad y su transformación interna se basan en la experiencia personal y específica de cada migrante/voluntario y en las interacciones entre ellos; el proceso de transformación lleva una forma interna a su exteriorización con 'el otro cuerpo' y su entorno. En mi primera experiencia, pude observar, en pequeños grupos, la interacción íntima dentro del contexto general de la dinámica del campamento. Relaciones definidas como de amistad, hermandad, o por tipos de intimidad se desarrollaron entre los diferentes actores de The

Jungle, lo cual generó una conexión a nivel de afinidad y no necesariamente dependiente del bagaje cultural (Haraway,1988). Algunos estudios académicos y datos de los medios de comunicación atribuyen la diferenciación dentro del campamento únicamente a un nivel cultural o religioso. Desde mi experiencia, percibí que, aunque había un grado de agrupación cultural, lingüística y de país, también había una agrupación orgánica a partir de intereses compartidos de tipos de personalidad similares, como la música, el arte, producción radial, cocinar, entre otros. Al recurrir a la teoría del conocimiento situado de Donna Haraway, se hace posible enmarcar este tipo de narrativa dentro de este lugar. Es en este contexto donde el 'lugar de posibilidades' contenido en la liminalidad vuelve a jugar un papel esencial en la dinámica interna de la convivialidad en The Jungle.

Por otra parte, Thomassen ofrece una perspectiva sobre la epistemología del concepto de liminalidad y un análisis crítico de su conexión con lo lúdico y lo carnavalesco. Establece la tensión sobre la conexión, a menudo olvidada, entre el peligro y la liminalidad, y explora la idea de la *permanente liminalidad* en las migraciones contemporáneas y su estado de constante fragilidad e incertidumbre. The Jungle puede ejemplificar este posible estado de permanente liminalidad, pues los habitantes llegaron a través de rutas improvisadas sin un lugar final concreto en mente. Muchos de ellos tenían un destino final 'ideal' en Inglaterra, mientras que otros en el norte de Europa, como Alemania. Esta esperanza e idealización del lugar de llegada ha provocado un estado de permanente liminalidad al quedar atrapados en espacios fronterizos como Calais/Dover. Enlazo estas perspectivas liminales desde su potencialidad y un posible estado permanente al concepto de *borderland* (Anzaldúa, 1987), y cómo este espacio fronterizo a través de la liminalidad puede servir para reflexionar y analizar diferentes significados de *frontera* y cómo el de-construir desde un espacio migratorio puede ayudar a abrir nuevas epistemologías fronterizas.

Reflexión en curso

Pensadores de la teoría decolonial como los reconocidos Anzaldúa, Mignolo, Escobar, Quijano, Sandoval, Alves, Pérez, entre otros, reflexionan sobre el pensamiento fronterizo basándose en la idea de que para producir conocimiento, teoría y epistemología se tiene que encarnar y vivir en la misma frontera de la matriz colonial. Esta posicionalidad desde el 'adentro' o en el 'borde' la experimentan solamente los 'excluidos', 'marginados', *los otros* de la producción de conocimiento en el contexto colonialista. El pensamiento fronterizo no se produce independientemente de la modernidad, sino en respuesta a ella, como parte de la resistencia hacia el régimen fronterizo y su legado colonial. A su vez, teóricos poscoloniales como Chambers y Curti describen la experiencia de

vivir en el margen o fuera de las doctrinas fronterizas como una experiencia que viene de *elsewehere*, o, como lo analiza Walsh (2010), *un otro pensamiento,* más allá de las imágenes de la 'integración' y el multiculturalismo. Resaltan la pluralidad de voces y comunidades que provienen de *otros lugares* para criticar y resistir el 'centro' europeísta contemporáneo.

El anhelo poscolonial sobre la coexistencia, el paralelismo y la sincronía de otras perspectivas, como dicen Chambers y Curti en el libro *The post-colonial question* (1996), no sanará las heridas ni consolará las aberraciones del pasado y presente colonial, estas perduran. No obstante, *bajo cielos comunes y ante horizontes* divididos se podrá alentar la búsqueda de nuevas respuestas y responsabilidades. En este sentido, la perspectiva de *elsewhere* es una posibilidad para crear nuevas epistemologías fronterizas. La experiencia de los habitantes de The Jungle desde su estado fronterizo, *in-betweenness* y *elsewhere*, que viven en un 'tercer espacio' fronterizo (Anzaldúa, 1987; Sandoval, 1991; Pérez, 1999), puede contribuir a otras maneras de pensar borde, convivialidad y comunidad. Pese a que The Jungle estaba marcado por una gran deshumanización, vulnerabilidad y horror, los habitantes lograron crear un lugar de posibilidades para diálogos culturales y diversos conocimientos que no entran en la normativa actual de fronteras como una línea de división y separación bidimensional.

Todavía estoy en el cuestionamiento de considerar The Jungle como un lugar liminal, todavía no llego al punto cúlmine de entenderlo en su totalidad. Al considerarse como un estado de excepción (Agamben, 2005) desde mi mirada externa, me hace considerarlo un espacio liminal con potencialidad. Sin embargo, al considerarlo de esta manera puedo caer en un estado divisor, donde *el otro* es el excluido por estar en un espacio liminal, remarcando su estado de excepción, como ocurre con los regímenes fronterizos y por ende la visión global colonialista. Por ello, en este escrito me interesa también introducir el estado de la liminalidad como un estado y un enfoque de observación más que solamente como un lugar en sí.

Donatella di Cesare, con su original filosofía de la migración (2017), confronta la idea de exclusión de las fronteras contemporáneas, y cómo la migración es un derecho humano y no un lujo. Di Cesare sitúa a los migrantes en el centro del análisis y no en la frontera o decisiones políticas. He aquí mi interés de abordar la liminalidad como un lente de investigación centrándome en The Jungle como un *borderland* y un punto *in-between* de fronteras en todos sus niveles. Me gustaría concentrarme en la posibilidad de considerar liminalidad como un estado entre fronteras, en el que existen movimiento y transformación; desde la multiposicionalidad de los habitantes de The Jungle, y cómo esta otra manera de experimentar el borde puede ayudar en nuevas epistemologías fronterizas. Tomar en cuenta a la liminalidad como un lente

de observación desde la experiencia de los migrantes puede ayudar en nuevas maneras de considerar fronteras contemporáneas, desde una multiculturalidad y convivialidad.

El presente artículo no es concluyente, más bien es un 'paréntesis reflexivo' acerca de mis cuestionamientos en curso sobre mis prácticas e intervenciones artísticas y el interés del concepto de liminalidad como un lugar y estado de posibilidades en lugares fronterizos. Estas consideraciones me guiaron para visitar The Jungle por segunda vez, en marzo del 2022, que será un aporte significativo en mi actual investigación en campamentos informales desde una sensibilidad artística y antropológica, dejando espacio para futuras interpretaciones y discusiones poscoloniales, decoloniales, régimen fronterizo y prácticas artísticas. **post(s)**

Referencias

Agamben, G. (2000). *Beyond Human Rights.* University of Minnesota Press.

Agamben, G. (2005). *State of exception.* University of Chicago Press.

Alves, M. (2017). Decolonizing Brazil. Texto parte de la exhibición *Descolonizando o Brasil* at SESC Sorocaba. http://www.mariatherezaalves.org/works/decolonizing-brazil-descolonizando-o-brasil

Auge, M. (1992). *Non- places, introduction to an anthropology of supermodernity.* Verso.

Andrews, H., y Roberts, L. (Eds.). (2011). *Liminal Landscapes, Travel, experience and spaces in-between*. Routledge.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/ La Frontera: The new Mestiza.* Aunt Lute Book Company.

Agier, M. (2018). *The Jungle: Calais's camps and migrants.* Polity Press.

Calais Migrant Solidarity. (2011). *Calais: This border kills. Documented police violence.* Junio de 2009. https://nobordertestblog.files.wordpress.com/2011/09/english-dossier.pdf

Chambers, I., y Curti, L. (Eds.). (1996). *The post-colonial question: Common Skies, Divided Horizons.* Routledge.

De Genova, N. (Ed.). (2017) *The Borders of 'Europe': Autonomy of Migration, Tactics of Bordering.* Duke University Press.

Di Cesare, D. (2017). *Resident foreigners: A philosophy of migration.* Polity Press.

Escobar, A. (2007). World and Knowledges Otherwise. The Latin American Modernity / Coloniality Research Program. *Cultural Studies* 21 (2), 179–210.

Godin, M., Møller Hansen, K., Lounasmaa, A., Squire, C., Zaman, T. (Eds.). (2017) *x* Pluto Press.

Grimaldi, G. (2018). The Back Mediterranean: Liminality and the reconfiguration of Afro Europeanness. *Open Cultural Studies* 3, 414-427.

Graburn, N., y Nelson, H. (1989). Tourism: The Sacred Journey. *En Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, V. Smith, (ed.), 21-36. University of Pennsylvania Press.

Mignolo, W., y Tlostanova, M. (2006). Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory* 9 (2), 205–221.

Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs*. Princeton University Press.

Mignolo, W., y Escobar, A. (2010). *Globalization and the decolonial option.* Routledge.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: *The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial Perspective. Feminist Studies* 14 (3), 575-599.

Haraway, D. (2008). *When the species meet.* University of Minnesota Press.

Hicks, D., y Mallet, S. (2019). *Lande: The Calais 'Jungle' and beyond*. Bristol University Press.

Müller, T., y Schlüper, U. (2018). *Dynamiken der Jungles Calais und das europäisch-britische Grenzregime.* Bordermonitoring.

Murphy, F. (2018). Refugees and police violence in Calais. *Anthropology News* 9. https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/AN.722

Papadopoulos, D., Stephenson, N., y Tsianos, V. (2008). *Escape Routes: Control and Subversion in the Twenty-First Century.* Pluto Press.

Pérez, E. (1999). *The decolonial imaginary.* Indiana University Press.

Papadopoulos, D, y Tsianos, V. (2008). *The Autonomy of Migration: The Animals of Undocumented Mobility.* Palgrave MacMillan.

Rikou, E., y Yalouri, E. (2018). The Art of Research Practices Between Art and Anthropology. *Field Journal*. http://field-journal.com/editorial/introduction-the-art-of-research-practices-between-art-and-anthropology

Refugee Rights Europe. (2016). *The unknown knowns: Observations from small informal refugee camps in northern France.* Refugee Rights Europe. https://resourcecentre.savethechildren.net/document/unknown-knowns-observations-small-informal-refugee-camps-northern-france/

Singh, I., Flores, F., Mohseni, L., y Hansen, S. (2016). *Humans of Calais: Migration from the Perspective of Migrants.* The King's College London Migration Research Group.

Szakolczai, Á. (2016). *Permanent Liminality and Modernity: Analysing the Sacrificial Carnival Through Novels.* Routledge.

Sanyal, D. (2017). Calais's *'Jungle': Refugees, Biopolitics, and the Arts of Resistance.* En V. Agnew, K. Konuk y J.. Newman (Eds.), *Refugee Routes*, 159-192. Bielefeld: transcript Verlag.

Simmel, G. (1917). *Grundfragen der Soziologie*. Facsimile Press.

Thomassen, B. (2010). 'Second generation immigrants' or 'Italians with immigrant parents' ? Italian and European Perspectives on Immigrants and their Children. *Bulletin of Italian Politics* 2 (1), 21-44.

Thomassen, B. (2014). *Liminality and the modern: Living through the In-Between.* Routledge.

Turner, V. (1967). *The forest of symbols: Aspect of Ndembu Ritual.* Cornell University Press.

Turner, V., Abrahams R., y Harries, A. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* Routledge.

Turner, S. (2015). What is a refugee camp? Explorations of the limits and effects of the camp'. *Journal of Refugee Studies* 29 (2).

Van Gennep, A. (1960). *The Rites de Passage.* University of Chicago Press.

¿OPACAR LOS BORDES, REACTIVAR LA OTREDAD? CURADURÍAS CRÍTICAS EN LA ERA DE LA DIVERSIDAD

Luisa Villegas

Luisa Villegas G. Profesional en Curaduría y Museografía, Museo Casa de la Memoria, Medellín. Correo electrónico: luisafernanda.villegasg@gmail.com
• Magíster en Historia del Arte y Cultura Visual, Universidad Complutense de Madrid

Abstract

This investigation seeks to generate a reflection about the question of *post-coloniality in contemporary curatorial and artistic practices*, related to the *Idea* of *Latin American Art* and produced by *sudakas* curators and researchers, in artistic institutions located in Madrid. A voice in first person elaborates a critical-feminist-decolonial analysis of two projects developed in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and Matadero Madrid, in 2010 and 2018: *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (2010); *Perder la forma humana* and *Devuélvannos el oro* (2018). This reflection highlights the relationships, contradictions, tensions and dialogues *about* and *of* the perpetuated *otherness* of Abya Yala, both in the construction of its stories, and in the conditions in which these are included and promoted by curators and institutions.

Keywords

curatorship, *idea of latin american art*, decolonial feminist criticism

Resumen

Esta indagación busca generar una reflexión en torno a la *cuestión de la poscolonialidad* en las prácticas curatoriales y artísticas contemporáneas, relacionadas con la *idea* del *arte latinoamericano* o producidas por curadorxs e investigadorxs sudakas, en instituciones artísticas ubicadas en Madrid. Partiendo de una voz en primera persona, elabora un análisis crítico-feminista-descolonial de dos proyectos desarrollados en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Matadero Madrid en 2010 y 2018. Estos proyectos son *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (2010) y *Devuélvannos el oro* (2018). Esta reflexión evidencia las relaciones, contradicciones, tensiones y diálogos *sobre* y *de* la otredad perpetuada de Abya Yala, tanto en la construcción de sus relatos desde el terreno artístico, como en las condiciones en que estos son incluidos y promovidos por curadorxs e instituciones.

Palabras clave

curaduría, *idea de arte latinoamericano*, crítica feminista descolonial, Abya Yala, Europa

Fecha de envío: 30/08/2021
Fecha de aceptación: 12/10/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2409
Cómo citar: Villegas, L. (2021). ¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 98-130). Quito: USFQ PRESS.



Del sujetx colonial o la cualidad de habitar la infamia

> Una no se conduce hasta el límite para tener una experiencia emocionante, o porque el límite sea peligroso y sexy, o porque eso nos lleve a una excitante proximidad al mal. Una se interroga sobre los límites de los modos de saber porque ya se ha tropezado con una crisis en el interior del campo epistemológico que habita. Las categorías mediante las cuales se ordena la vida social producen una cierta incoherencia o ámbitos enteros en los que no se puede hablar. Es desde esta condición y a través de una rasgadura en el tejido de nuestra red epistemológica que la práctica de la crítica surge, con la conciencia de que ya ningún discurso es adecuado o de que nuestros discursos reinantes han producido un impás. (Butler, 2001)

> Nada transformamos si la capacidad crítica sólo la empleamos para las y los otros y no para nuestros propios discursos y accionar individual y colectivo, pues una pedagogía [transfeminista descolonial] parte de entender que la transformación personal/colectiva es central. (Espinosa, 2013, 413)

El presente artículo resulta del trabajo de fin de máster *¿Apropiar el agravio? Fricciones en los relatos sobre/desde lo sudaka en Madrid 2010-2020.* La aclaración es imprescindible porque el proceso de investigación fue, a su vez, uno de movilidad contenedora de sentidos éticos, estéticos y políticos (Barriendos, 2007), y de confrontación con la colonialidad interna y la neocolonialidad, en el desplazamiento de una pretendida subjetividad sudaka al centro geopolítico del poder colonial: Europa. Esta movilidad posibilitó transitar de la abstracción del pensamiento a la interpelación directa, física y emocional de la colonialidad activa, transformándose en conciencia corporal y política. Por ello, las preguntas que la atravesaron, así como a la escritura de este artículo, están llenas de motivos personales que desbordan la distancia y objetividad investigativa. Este lugar de enunciación particular aparece como punto de partida para comprender o abordar la encrucijada que supone encarnar una subjetividad sudaka (teniendo siempre en mente que no se trata en absoluto de un *sino* identitario y homogéneo) en el escenario de los circuitos del arte globales.

La red global que conecta centros hegemónicos del saber y sus sistemas de validación, circulación y valoración hace que para la mayoría de subjetividades productorxs de conocimientos vinculadxs de alguna forma al pensamiento y praxis decolonial, descolonial o anticolonial, nos sea conflictivo, e incluso inconveniente, cuestionar, desaprender y deconstruir las formas de operar del sistema académico/artístico entroncado con la episteme hegemónica occidental. La encrucijada se materializa entre uno de los rasgos evidentes de la la colonialidad del saber hoy, la preponderancia de los conocimientos académicos, por sobre cualquier otra forma de producción de conocimiento. Y las estéticas de la diversidad, en constante riesgo de anquilosamiento de la otredad en una forma identitaria fija, transformadas en potencial terreno de capitalización, por medio

de una especie de absorción que lenta y dirigidamente se cristaliza en canon hegemónico de la contemporaneidad.

Para ejemplificar, en una conferencia moderada por el Colectivo Ayllu, en el marco del programa público asociado a la exposición *Corazón pulmones hígado*, del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid en 2019, la artista afrobrasileña Michelle Mattiuzzi narra el conflicto que representa para ella que su trabajo performativo, vinculado a su condición de mujer afro y a su posicionamiento descolonial, se convirtiera en material valioso para los circuitos expositivos internacionales del arte, solo si exponía o tocaba de alguna forma dicha condición. Poniendo en evidencia cómo la alineación de los circuitos artísticos del sistema internacional a las reivindicaciones de los discursos poscoloniales y decoloniales terminan operando como una suerte de re-explotación de la imagen de esxs cuerpxs subalternizadxs y violentadxs históricamente. Al igual que el trabajo de Mattiuzzi, hoy existe una prolífica producción artística, curatorial y académica, centrada en la crítica a la colonialidad, la colonialidad interna, el discurso del mestizaje, el racismo y el sexismo; en otras palabras, centrada en la crítica de la hegemonía de la episteme occidental. Esta se debate constantemente en la disyuntiva de las condiciones de pertenencia impuestas por lo que se establece como disidente, subalternizadx y críticx y las lógicas capitalistas de producción y circulación del sistema internacional del arte.

En ese contexto de fuerte tendencia hacia capitalizar la alteridad por vía de su inclusión, este artículo busca profundizar en los límites y potencias de la exposición artística como escenario para la despatriarcalización y descolonización.

Los trabajos de descolonización y despatriarcalización se construyen hoy desde muchos *sures simbólicos*,[1] desde lugares de enunciación y cuerpos que no están incluidos en los órdenes de poder y privilegio, desde comunidades históricamente relegadas a lo folclórico, desde resistencias contaminadas, rituales y creativas: desde “abajo”. Pero también desde ubicaciones indeterminadas y cuerpos no hegemónicos, que reptan entre la Academia, las prácticas artísticas y sus instituciones, y los activismos y sentidos comunitarios; de esta manera evidencian los modos en que operaciones coloniales, raciales y de género siguen siendo fundamentales para el funcionamiento del *status quo* de la cultura.

¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad es una vuelta de tuerca de dicho proceso investigativo, que busca profundizar en la idea de las exposiciones y las curadurías como territorios de producción de pensamiento fronterizo y como superficies culturales donde efectuar

1 Con esto no me refiero a una ubicación geopolítica sino a una actitud de resistencia. Existen tantos *sures* como *nortes* hay en el planeta.

praxis descolonizadoras,[2] a partir de analizar las fricciones que estos dispositivos expositivos propician entre sujetos diversos en contextos hegemónicos. Esta reflexión parte de la exposición *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* como caso paradigmático, pues se considera su establecimiento como referente, en especial para contextos e instituciones latinoamericanas hasta la actualidad,[3] y como parte de una veta de curadurías críticas institucionales que bogan por la poscolonialidad. También se analiza la exposición *Devuélvannos el oro*, como contrapunto contemporáneo de producción de procesos críticos antirracistas y descoloniales efectuados por subjetividades racializadxs, migrantes y transgresorxs, dentro de la institucionalidad española.

El objetivo de este texto será analizar el tipo de relaciones que se establecen en la inclusión de construcciones discursivas críticas sobre y desde la otredad, denominada Latinoamérica, en los relatos hegemónicos del arte. A partir de un ejercicio crítico-feminista-descolonial, busca develar las formas en que se modulan las conversaciones entre las engañosas posiciones hegemónicas y subalternas, y sus pugnas, contaminaciones y puntos ciegos. Como una forma de evidenciar el doble efecto de la introducción y desarrollo de curadurías críticas en la institucionalidad museo: por un lado, su capacidad para abrir discusiones tanto conceptuales como desde operaciones estéticas, museográficas y curatoriales en torno a la colonialidad, y, por otro, la forma en que reproducen las lógicas de la colonialidad del saber desde las cuales históricamente se ha descrito y construido la otredad. Observar el impacto de la inclusión de la *otredad* en los dispositivos, relatos y estructuras de las instituciones hegemónicas, sin perder de vista el entramado de ubicaciones geopolíticas desde donde estos procesos se construyen, implica analizar críticamente el tipo de relaciones que se establecen desde eso *otrx,* latinoamericanx.

Las perspectivas de análisis que dirigen esta observación se acunan en los *feminismos descoloniales,* como procesos coalicionales que nos permiten cuestionar tanto a las instituciones y sus inercias, como a los curadorxs/investigadorxs que coadyuvan a construir los relatos en torno a eso denominado *arte latinoamericano*. El foco de la indagación aborda las operaciones estéticas y curatoriales de cada exhibición y sus implicaciones poético-políticas y las condiciones de posibilidad material y epistemológica de las instituciones que las promovieron y capitalizaron.

Este texto busca generar una reflexión en torno a la cuestión de la poscolonialidad en las prácticas curatorial/artísticas, es decir, las formas en que las teorías de Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak, entre otrxs, aportaron a

2 Tomo este concepto acuñado por la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

3 El XLV Encuentro Internacional de Historia del Arte, desarrollado en 2021 por la UNAM, dentro de su convocatoria propone esta exposición como uno de sus referentes de práctica curatorial que impugna el dominio epistémico del norte global.

revalorar (en todo el sentido de la palabra) *la idea de arte latinoamericano* en algunas exposiciones artísticas en instituciones españolas. Así mismo, cuestiona los posibles vínculos con procesos descoloniales y anticoloniales, operados en el campo artístico desde múltiples localizaciones inspiradas en la producción de investigadorxs sudakas como Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Silvia Rivera Cusicanqui, María Lugones o María Galindo, quienes profundizaron, desde la especificidad de Sudamérica, o dieron una vuelta de tuerca desde subjetividades minorizadas y marginalizadas, al discurso poscolonial. Ubicaciones teóricas y epistémicas que, si bien están emparentadas, se diferencian en las formas cómo se articula y reproduce la matriz de opresión colonial. A su vez, opera desde una suerte de conciencia fronteriza, que retoma la perspectiva de la epistemología *ch'ixi* descrita por Silvia Rivera Cusicanqui (2015), esa ubicación en el mundo del medio —*taypi* en Aymara: zona de contacto que nos permite vivir al mismo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista. Este posicionamiento teórico es, además, una actitud vital que pone de manifiesto el poder político de lo personal, contextual y común, y bebe de las prácticas pedagógicas descoloniales feministas y sus procesos que "comienzan por cuestionar la dominación racista, colonial, capitalista y del sistema moderno colonial de género con el fin de producir procesos que coadyuven a un horizonte de buena vida en común" (Espinosa, 2013, 406).

La exposición como dispositivo del poder

En estrecho vínculo con la consolidación de los Estados-nación en Europa, los museos aportaron a cristalizar las identidades nacionales fundadas en una suerte de invención del pasado asociada a la colección de objetos saqueados de las colonias (Borja, 2000, 35). Así, la exhibición y su capacidad de articular y escenificar discursos fue uno de los terrenos desde donde se legitimó simbólica y discursivamente el colonialismo.

Entre la segunda mitad del siglo XVIII y la Segunda Guerra Mundial, existió un tipo de exhibiciones que profundizaron en su potencial como dispositivo de construcción de estereotipos e imaginarios sociales en torno a la otredad: los zoológicos humanos. Estos dioramas donde se exhibieron cientos de personas extraídas de sus contextos culturales, a quienes se forzaba a representar un performance de la condición salvaje, son probablemente el primer performance intercultural (Fusco, 2011). Estas exhibiciones, que masificaron su alcance y sacaron réditos económicos, políticos y epistémicos, lograron un efecto de diferenciar entre quien observaba y quien era observadx, y posibilitaron una construcción y afirmación identitaria, vinculada a las ideas de civilización, evolución y superioridad, de quien ocupaba el lugar del observadorx. Se justificó el exterminio de esa otredad salvaje a través del proceso civilizatorio de la expansión imperial de las naciones más poderosas.

Dicho en otros términos, estas exposiciones funcionaron como dispositivos políticos e ideológicos de la colonialidad y su proceso de expansión y conquista de los últimos territorios libres del globo. Esa potencia de construcción de imaginarios sociales también fue ampliamente explotada por las naciones civilizadas en exposiciones nacionales y universales, como instrumento para consolidar la noción de identidad nacional, que aportó a diagramar las redes de centros aglutinadores de prácticas, agentes e instituciones del mundo occidental capitalista.

La *idea de arte latinoamericano* (Barriendos, 2013) ha sido una construcción a muchas manos y capitales a lo largo del siglo XX, que continúa activa. Este polisémico concepto ha servido para emparentar una heterogeneidad de expresiones vinculadas a contextos desiguales entre sí, que en muchos casos ni siquiera remiten a una zona geográfica concreta, sino también a unxs sujetxs políticxs móviles. En el establecimiento de un modelo hegemónico en el sistema/mundo, en medio de las múltiples disputas que actualizaron el colonialismo durante el convulso siglo XX, ese concepto fue promovido e instrumentalizado desde distintos flancos, bien desde estrategias norteamericanas de dominación por vía cultural (Godoy, 2018, 58) que incluían procesos expositivos, así como desde iniciativas de resistencia en busca de la autonomía cultural, relativamente sintónicas en regiones posicionadas en el *sur global* como las "bienales de los no alineados, del tercer mundo, del sur" (Gardner, 2017, 14).

Ello evidencia el establecimiento de un orden hegemónico que se ha estructurado, en su génesis, en función de relaciones asimétricas de capital económico, cultural e ideológico, así como una alta cuota de participación de agentes culturales e instituciones en Sudamérica o Abya Yala,[4] bajo retóricas de la cooperación intelectual y el desarrollo. Así mismo, esta *idea de arte latinoamericano* también ha funcionado como dispositivo simbólico e ideológico, donde se disputan territorios y zonas colonizables en el campo de batalla comercial de la globalización y la consolidación de identidades culturales diversas.

Muchas instituciones museales de arte contemporáneo en los ejes de poder en Abya Yala han sido construidas y beneficiadas de la cooperación internacional y se han incluido en ese complejo entramado de poder artístico global. Así mismo, aunque en otro registro, las grandes instituciones museales de la contemporaneidad, ubicadas en los centro de poder del mundo globalizado, han consolidado su carácter internacional, y se han constituido a sí mismas a

4 Usaré a lo largo de este artículo los términos Sudamérica y Abya Yala de manera alternada. Ninguno de los dos representa para mí una adhesión identitaria sino una reapropiación del agravio *sudaka* en el caso de Sudamérica, y una posición descolonial frente a las imposiciones epistemológicas de los términos América, Hispanoamérica, América Latina, Latinoamérica, en el caso del vocablo Abya Yala del pueblo kuna (perteneciente a las lenguas *chibchas*) que podría traducirse al español como "tierra fecunda", "tierra en crecimiento".

partir de la inclusión de la *alteridad* de productos y procesos culturales de los sures simbólicos como la colección del Museo de Arte de Nueva York, MoMa.

Los años noventa fueron el inicio de incursiones dispersas en la contienda por la *idea del arte latinoamericano* —en plena construcción— y sus réditos en el Estado español, a partir de una intrincada trama que involucró patrocinadorxs privadxs y estatales, curadorxs, e instituciones museales; locales e internacionales. A través de episodios marcados por oleadas de conmemoraciones, mareas multiculturales y globalización, instauraron pautas para establecer distintas relaciones con agentes y sentidos provenientes de Abya Yala.

Bogando por el multiculturalismo norteamericano en 1992, se desarrollaron distintas exposiciones en el Estado español que, si bien no pretendían hablar sobre la idea de arte latinoamericano, se vincularon por vía de las conmemoraciones del V Centenario del "descubrimiento" en 1992. La Exposición Universal de Sevilla, un megaevento que buscaba construir hacia afuera y hacia adentro la imagen de España como una nación moderna, tuvo como eje temático central la era de los descubrimientos. Esta se organizó para coincidir con el tiempo de viaje de Colón a América en 1492 (6 meses) y fue clausurada en un acto público por el rey Juan Carlos I el 12 de octubre. Como parte de la Expo Sevilla 92 se desarrolló *Plus Ultra*, un proyecto de intervenciones *site specific*, curado por Mar Villaespesa que buscaba resignificar las nociones del viaje en vínculo con geografías concretas e históricas relativas al hecho colonial, incluyendo perspectivas de algunxs artistas sudamericanxs.

Años después, Ivo Mesquita presentó *Cartografías* en la Fundación Caixa de Madrid; que desde otra perspectiva de lo geográfico planteaba la compleja discusión en torno a lo artístico latinoamericano y, a su vez, sobre el ejercicio curatorial. La exposición, con un claro tenor internacional, había itinerado antes por Canadá, Caracas, Bogotá y Nueva York. Sin embargo, esta no tuvo el nivel de recepción y debate que pudo haber tenido, para Estrella de Diego fue "una ocasión perdida para replantear las relaciones entre España y América Latina para renegociar los significados a muchos niveles" (2009, 304).

Atendiendo la transición de siglo y en plena consolidación del estudio de la poscolonialidad en los discursos artísticos, el curador canario Octavio Zaya conceptualizó, por invitación del entonces director del MNCARS José Guirao, el proyecto *Versiones del Sur.* Esta es una de las exposiciones más ambiciosas hasta el momento del MNCARS,[5] en la que Zaya invitó a varios curadorxs provenientes de Abya Yala, insertxs en el circuito internacional del arte y algunos de

5 El anterior Cocido y crudo (que atendía la globalidad multicultural desde Nueva York), curado por Dan Cameron en 1994, bajo la dirección del MNCARS de María del Corral en el año. (Godoy, 2018)

sus epicentros de poder. En ella, se construyeron cinco muestras diferenciadas[6], compuestas por "revisiones radicales del discurso establecido, de eso que se había dado en llamar el arte 'latinoamericano' y que en aquel momento pasaba a ser arte "de Latinoamérica" (De Diego, 2009, 306).

Enmarcadas en una nueva oleada de conmemoraciones del Bicentenario de las Independencias de los Estados Sudamericanos en 2010, se presentaron distintas exposiciones, que, si bien no buscaban alinearse con las conmemoraciones, fueron generadas en ese denso espacio discursivo. En el CA2M de Móstoles se presentó *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, curada por el colectivo *El Espectro Rojo:* Cuauhtémoc Medina, Mariana Botey y Helena Chávez Mac Gregor. Esta muestra, según Godoy, "cayó en la formalización como criterio de inclusión, sin dar cuenta de los diferentes sentidos que obras divergentes ahí expuestas podrían introducir" (2018, 332).

Por su parte, el MNCARS —dirigido por Manuel Borja-Villel— presentó *Principio Potosí ¿Cómo cantar el canto del señor en tierra ajena?* en 2010, curada por los artistxs y curadorxs alemanxs Alice Creisher, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer, con la participación de Silvia Rivera Cusicanqui y el Colectivo 2. Esta muestra, desde una perspectiva posmarxista, buscaba reubicar la modernidad en el hecho colonial.

A partir de estas curadurías se puede evidenciar el protagonismo que instituciones museales como el MNCARS y prácticas curatoriales de algunxs de los curadorxs más visibles de Abya Yala han asumido en la producción de la *idea de arte latinoamericano* que circula en el Estado español. Este proceso inició con la inclusión de obras sudakas curadas por autoridades españolas, pasó por curadurías de las voces autorizadas del mundo curatorial internacional provenientes de Sudamérica, hasta llegar a una multiplicidad de presencias *sudakas* migrantes, tanto en las colecciones y en las programaciones, así como profesionales en los museos, que durante la última década han delineado una suerte de relación de codependencia entre las instituciones y circuitos españoles y agentes artísticxs, investigadorxs, curadorxs provenientes de Abya Yala e inscritxs en los circuitos de circulación globales en los que el "arte latinoamericano", así como el arte de otras regiones "periféricas", continúa aumentando su valor.

6 *Más allá del documento*, curada por Octavio Zaya y Mónica Amor; *Heteretopías: medio siglo sin-lugar, 1916-1968*, curado por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea; *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, curado por Gerardo Mosquera, *F(r)icciones*, curado por Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa y *Eztétyka del sueño*, curada por Octavio Zaya y Carlos Basualdo.

Principio Potosí, anverso y reverso

Principio Potosí. ¿Cómo cantar el canto del señor en tierra ajena? fue un proyecto expositivo desarrollado por el MNCARS, la Haus der Kulturen der Weltcomo y el SEACEX (Acción Cultural Española), que contó con un "presupuesto global de cerca de un millón de euros" (Godoy, 2018, 341).

La curaduría del proyecto estuvo a cargo de Alice Creischer y Andreas Siekmann, artistas alemanes "herederos de la crítica institucional y la investigación militante" (Godoy, 2018, 339) de corte posmarxista, con una larga trayectoria en los circuitos del arte europeos. Este fue su segundo proyecto expositivo en estrecho vínculo con Sudamérica, ya que en 2004 fueron los directorxs artísticxs de la muestra *Pasos para huir del trabajo al hacer*, dentro del proyecto *Ex-Argentina*, del Instituto Goethe de Buenos Aires. Para *Principio Potosí* tuvieron la co-curaduría del investigador germano-boliviano Max Jorge Hinderer Cruz, quien en ese momento adelantaba estudios de doctorado en Alemania acerca de la economía política de la coca y cocaína; este fue su primer proyecto expositivo. La exposición también tuvo un apéndice curatorial en Bolivia encabezado por Silvia Rivera Cusicanqui y un grupo de sociólogxs bolivianxs denominado El Colectivo.[7] El objetivo de tener un apéndice curatorial en Bolivia respondía a la necesidad de establecer puentes entre el proyecto y lxs curadorxs en Europa con el contexto boliviano, así como una mediación local para el proceso de préstamo de obras coloniales.

El proyecto curatorial se planteó, en términos conceptuales, "como una operación crítica que intentaba descentrar el origen de lo que entendemos por modernidad occidental, hacia sus arranques en el proyecto colonial como primer momento de globalización, tanto económica como de los sistemas de control" (Godoy, 2019, 340). Rastreó su origen hasta la Villa Imperial de Potosí del siglo XVI, hoy conocida como Potosí, una ciudad boliviana ubicada en una zona rica en metales preciosos que siguen siendo explotados. En términos prácticos, la exposición proponía una especie de conversación diacrónica entre obras del periodo colonial y obras contemporáneas. Esta operación curatorial ampliamente usada en la actualidad fue uno de los elementos de ruptura de la exposición.

La conversación diacrónica entre pinturas coloniales y algunas republicanas, producidas en su mayoría en territorios de Abya Yala —veintidós de veintisiete—, interpeladas por proyectos contemporáneos individuales y colectivos, que oscilaban entre el arte y el activismo —veintinueve en total—, evidenciaba la actualidad de las tesis poscoloniales-posmarxistas centrales en la exposición. En sintonía con la idea de lxs curadorxs de que "la 'curaduría' no es una profesión,

7 El Colectivo estaba integrado por: Luis Alemán Vargas, Helena Castaño Silva, Molly Geidel, Álvaro Pinaya Pérez, Hernán Pruden, Eduardo Schwartzberg Arteaga y Juan Vaca Carraffa.

sino una forma de indagar cómo el artista puede continuar su trabajo bajo las condiciones políticas actuales" (Creischer, 2010, 12), los proyectos contemporáneos invitados estaban directamente relacionados con conflictos asociados a las consecuencias de la modernidad colonial y el capitalismo en el presente, en relación con la explotación de la vida, es decir, de la capacidad productiva y reproductiva de los territorios y cuerpos en países como España, China, Bolivia, Argentina y Abu Dhabi.

En otra línea discursiva, la reubicación del proyecto moderno también se expresó mediante la alianza entre arte, economía y poder (poder análogo a la religión en el siglo XVI), en relación con las dinámicas y términos de la conversación entre las obras coloniales, las contemporáneas, las instituciones, lxs artistas y curadorxs. En el catálogo de la exposición, Alice Creischer afirma:

> En la ecuación entre la producción artística actual y la pintura colonial existe una fractura que señala un desequilibrio histórico que perdura y que atañe directamente a esta exposición y a su génesis: lo que está en juego es la relación de fuerzas entre la política internacional de museos, las demandas de devolución rechazadas y el robo de objetos rituales y de arte que todavía no se han repuesto. (2010, 48)

Como una vía para establecer lazos de cooperación desde el terreno de la conservación, lxs curadorxs esperaban negociar el viaje de algunas obras coloniales que eran propiedad de las comunidades. Sin embargo, se exacerbaron los miedos y recelos de años, generados gracias a lógicas de colonialismo internas. Entre estos, la corrupción estatal que participaba del saqueo de patrimonios de las parroquias, ocultando e ignorando el problema; instituciones museales que expropiaron a las comunidades de sus patrimonios artísticos bajo el chantaje de la conservación y la seguridad, y condiciones de neocolonialismo, como coleccionistas extranjerxs que durante años recientes habían comprado obras con valor histórico, muchas de las cuales terminaron en colecciones de museos europeos. Estos patrimonios, una vez eran sacados del circuito en los que tenían un valor de uso, pasaban a tener un valor de cambio, "un precio, encubierto bajo la noción de 'patrimonio nacional', si se atesora en un museo, o en efectivo, si se realiza en el mercado ilegal" (Pruden, 2010, 46).

En este farragoso terreno, los conflictos por el préstamo de obras patrimoniales no se hicieron esperar, no solo en territorios bolivianos sino también en el europeo. Varias obras que estaban dentro de la curaduría nunca llegaron a estar en la exposición. Dos ejemplos de ello fueron la obra *Inferno* de 1739 del Maestro de Caquiaviri la cual pese a la mediación en las negociaciones de Cusicanqui y El Colectivo, la participación de funcionarios del Gobierno boliviano e incluso del director del MNCARS, Manuel Borja Villel, no fue prestada por la comunidad

parroquial a la que pertenece. Y una obra custodiada por el Museo de las Américas de Madrid y algunos quipus custodiados por el Museo Etnológico de Berlín, que no fueron prestados bajo distintas justificaciones.

Las negativas de los préstamos de obras coloniales en Europa, la negativa a prestar la obra *Infierno*, albergada en la Iglesia de Caquiaviri, Bolivia y la forma como los curadores y las instituciones manejaron el problema expresan lo paradójico del carácter colonial de *Principio Potosí*. En un intento por evidenciar el delicado tema de los saqueos y el patrimonio artístico, lxs curadorxs narran en el catálogo las razones de *Por qué vienen y por qué no vienen los cuadros*. Esta anécdota también se expuso en sala:

> El Alcalde de Caquiaviri exigió primero, a cambio del préstamo, una exposición individual en el Museo Reina Sofía y en el Centre Pompidou para un famoso artista folclórico que es hijo predilecto de la comunidad. En el transcurso de las negociaciones posteriores exigió, además, un tractor de alta montaña y la posibilidad de que 20 miembros de la comunidad pudieran viajar a Madrid con el cuadro. Existen rumores de que con estas exigencias el alcalde quería recuperar las simpatías de la comunidad, que había perdido. (Creischer, 2010, 19)

Varias cosas pueden decirse de este fragmento, entre ellas que dista considerablemente de cómo El Colectivo relata esta negociación:

> La preocupación de las autoridades indígenas por la salida de los cuadros señalaba que este equilibrio podía ser afectado y producirse alguna catástrofe, dado el poder inscrito en las imágenes y sus símbolos. Posteriormente las posibilidades del préstamo se fueron reduciendo al intervenir los infaltables intereses culturales locales: el pintor aymara Mamani consiguió que las autoridades municipales pusieran como condición del préstamo su inclusión como artista invitado a la muestra. Transcurridas unas semanas, intentaron negociar directamente con la Embajada española el préstamo de cuadros a cambio de un tractor. En versión del párroco de Caquiaviri, estas condiciones ni siquiera habían surgido de una consulta con las comunidades o el obispado. La iglesia parecía también sentirse con la primacía propietaria sobre estas obras. (Schwartzberg, 2010, 50)

Sin entrar en todos los detalles de lo que unxs y otrxs argumentan, lo interesante en este caso es poner sobre la mesa la pregunta por las implicaciones de incluir esta anécdota en el catálogo y en la muestra. Considero que estas líneas que dibujaron lxs curadorxs revelan de una manera exacta la afirmación de Creischer, de que el *quid* de esta exposición fue la relación de fuerzas desiguales entre la política internacional de los museos, las demandas de devolución rechazadas y el robo de objetos rituales y artísticos que todavía no se han repuesto. Todo ello con la profunda y activa relación de subalternidad entre el Estado español y los Estados de Abya Yala como telón de fondo.

Independiente de los distintos intereses que estaban en pugna aquí, desde el terreno de la curaduría vale la pena preguntarse: ¿por qué resulta extraño que el alcalde de Caquiaviri propusiera como condición de préstamo que un artista de su comunidad (un artista folclórico como lo identificaron lxs curadorxs) fuera incluido en la muestra? ¿Es acaso muy distante esta solicitud, a la efectiva inclusión de artistas por parte del Museo en esta misma exposición? (Godoy, 2018, 349) Sin ir demasiado lejos, ¿no sería equiparable a la normal y aceptada práctica de fundaciones europeas de apoyar proyectos en Abya Yala con sus recursos, a cambio de que artistxs de sus países participen en ellos?[8]

También resulta paradójico que un proyecto ubicado en el terreno discursivo de las *modernidades múltiples* considere incomprensible que en su cosmogonía sea necesario que personas de la comunidad acompañen el viaje de las obras. ¿Podría ser esta una solicitud comparable a lxs correos o *comisarixs,* —como les llamamos en Abya Yala— y técnicxs que exigen las instituciones para que algunas de sus obras puedan viajar y ser exhibidas en otros lugares?

Finalmente, es irónico que justo en el marco de un proyecto que intenta pensar en las formas en que los sistemas económicos coloniales han generado profundas desigualdades y opresiones, sea digno de mofa que el alcalde de una comunidad pida un tractor de montaña —y no un Ferrari— a cambio del préstamo de una obra con un valor imponderable para su comunidad. ¿Acaso no sería esto equivalente a un *fee* pagado por el préstamo de una obra a una institución privada o a un artista?

No estoy diciendo en modo alguno que estas solicitudes debieron ser aceptadas, estoy poniendo en relieve que justo estas estaban en el orden de las diferencias y asimetrías que eran los problemas conceptuales centrales de *Principio Potosí.* Además, en lugar de ser activadas políticamente en la muestra, o incluso ignoradas, fueron expuestas y banalizadas como sinónimo de oportunismo provinciano.

En este momento de las negociaciones de obras coloniales, pero también de la negociación interna entre lxs curadorxs, los desencuentros alcanzaron un punto irreconciliable, por lo que Rivera y El Colectivo decidieron abandonar el proyecto. Argumentaron lo siguiente:

> La subalternidad se expresó también a nivel del equipo de curadores: el papel central lo ocupaban los europeos, en tanto que los andinos nos veíamos reducidos al papel de informantes, a producir textos como materia prima, mientras las abstracciones teóricas y estéticas eran patrimonio de los artistas y curadores europeos. Un discurso de "solidaridad" y de "radicalidad" que no pasó de ser un eufemismo para encubrir la incomprensión de la propuesta curatorial andina. (Schwartzberg, 2010, 49)

8 Como la misma Acción Cultural Española, y otras presentes en Colombia, como la Fundación Mondrian o Pro Helvetia, por mencionar solo algunas.

Ante esta situación, el Museo propuso un espacio alterno para desarrollar la propuesta de El Colectivo. Frente a esta posibilidad, y después de *consultar a la coca,* por medio de un ritual con una autoridad espiritual aymara, El Colectivo decidió hacer un libro siguiendo su consejo: "En Alemania, su Dios es el científico […]. Si ustedes quieren hacer una Feria, y meterse [en el museo] por la fuerza, todo se va a trancar […]. El libro puede ser algo de ustedes, ahí pueden decir lo que tienen que decir. El que quiere puede leer, el que no quiere, no" (Godoy, 2019, 392). Pese al desencuentro curatorial, esta decisión y sus consecuencias supusieron un elemento conflictivo inédito que activó políticamente la encrucijada del colonialismo interno en *Principio Potosí* y su *Reverso*.

Resulta significativo que el Museo planteara un espacio de posibilidad y editara la publicación: *Principio Potosí Reverso.* Cerca del 37 % de las obras seleccionadas del periodo colonial eran anónimas, todas ellas producidas en Abya Yala. El asunto del anonimato, más que un complejo nudo de condiciones históricas, depende también de las posibilidades materiales y epistémicas de las academias y espacios de investigación en los distintos países para construir los relatos artísticos. Esta es otra dimensión que revela las asimetrías fundadoras de la colonialidad.

Principio Potosí Reverso, en términos de contenidos, es una versión *otra*, el reverso de la exposición. Fue un punto de vista distinto que permitió transparentar los conflictos que se quedan en la oscuridad, incluso de los proyectos más radicales, porque parece que la memoria es solo para el éxito. Por ello, esta publicación resulta un valioso material de trabajo para el quehacer curatorial e investigativo, pues expone sus procesos complejos en múltiples niveles. Esta publicación fue "integrante de la muestra pero a la vez desafiando lo que esta suponía en términos teóricos y estéticos" (Godoy, 2019, 392). En ella se ocupan una gran cantidad de palabras en aymara y un glosario, que implica un trabajo adicional para lxs lectorxs. Inicia en el centro (en la mitad de sus páginas) y propone una forma de lectura conectada con la cosmogonía andina, que descoloca la lógica de la lectura occidental.

Respecto a este apéndice disidente de la exposición, es significativo que algunxs académicxs e investigadorxrs que están realizando y estudiando procesos históricos de sus antepasadxs, que continúan hoy activos y de los que son —somos parte— se sitúen en el lugar de la resistencia y creación de mundo y cultura, aun en este hábitat de la infamia. En este caso, lxs involucradxs en la publicación lo hicieron apartándose del lugar de la víctima, sin desconocer los procesos ocurridos y sus consecuencias, para analizar las imágenes detonadoras de la exposición, desde un lugar diametralmente opuesto al de la curaduría europea. El hecho de que no se haya logrado establecer un diálogo con esas personas que ocupan lugares de resistencia activa —desde instrumentos propios y relatos apropiados—, argumentando que distorsionaba la coherencia del relato expositivo, que traduce, interviene y mastica a cuadros y personas en esa misma

maquinaria que buscaba denunciar, eliminó la posibilidad de hablar no con unx *otrx*, sino desde unxs nosotrxs en la exposición. Sin embargo, tal vez más productiva críticamente, esta publicación permitió exteriorizar una discusión conflictiva, álgida y dolorosa.

Para este estudio, consulté, sobre todo, el catálogo de la exposición y la publicación *Principio Potosí Reverso*. Ambos escritos y editados por lxs curadorxs, como espacios de memoria. El catálogo de la exposición reúne tanto el recorrido de la muestra, como algunas piezas visuales y un compendio de fuentes: entrevistas, artículos y relatos, que profundizan y amplían las ideas y razones del proyecto expositivo. Esta publicación intenta, a modo de Rayuela, generar un recorrido polimórfico de lectura. Sin embargo, y al igual que en la exposición, las opciones para abordarla eran realizar la lectura-recorrido propuesto, enrevesado entre textos principales, en ocasiones cortados y continuados en anexos junto a las imágenes de las obras, montaje museográfico y mapas del recorrido, o perder la mitad de la información. En esta suerte de curaduría editorial, se incluyeron voces de intelectuales de Abya Yala, que funcionaron como fuentes de información y documentación, pero sobre todo como legitimación del relato de lxs curadorxs, sin que su inclusión implicara una conversación en sala.

Del inconsciente colonial, el multilenguaje y la opacidad

En este apartado me referiré a algunos aspectos que considero revelan un *modus operandi* nodal en esta curaduría. Para Aníbal Quijano,[9] la represión del proceso colonial "recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión finalizada y objetivada, intelectual o visual" (Quijano, 1992, 12), que derivó en la *colonialidad del saber*. Por su parte, María Lugones realizó una revisión de Quijano en la que incluyó otra perspectiva, a la que define como "colonialidad del género", que "construye, hegemónicamente, al género y a las relaciones de género [y] constituye el significado mismo de 'hombre' y 'mujer' en el sentido moderno/colonial" (Lugones, 2008, 98). Esto permite imponer la heterosexualidad, que

> permea el control patriarcal y racializado sobre la producción, en la que se incluye la producción del conocimiento, y sobre la autoridad colectiva. Entre los/as hombres y mujeres burgueses blancos, la heterosexualidad es, a la vez, compulsiva y perversa ya que provoca una violación significativa de los poderes y de los derechos de las mujeres burguesas, y sirve para reproducir el control sobre la producción (Lugones, 2008, 98).

9 A modo de dato curioso el MNCARS tiene una cátedra denominada *Anibal Quijano* y ni un solo libro suyo en la biblioteca aunque sí una modesta colección de teoría poscolonial.

A los procesos de la colonialidad descritos anteriormente se suman los efectos en la reproducción de aparato estético moderno, cuya vigencia se puede rastrear en la contemporaneidad. Estos procesos hacen posible que unx de los curadorxs más reconocidxs en Abya Yala, el mexicano Cuauhtémoc Medina, a propósito de *Principio Potosí* escriba en el mismo texto:

> Es una paradoja inmanente a la condición global y su condición neocolonial que las mejores intenciones hagan emerger frecuentemente confusión perniciosa" (Medina, 2010) y "la claridad intelectual[10] de esas dos obras no consigue purgar aberraciones como la melcocha neocatólica de populismo visual de los videos y acciones del grupo boliviano Mujeres creando. (Medina, 2010)

Con la intención de desgajar esa paradoja, mencionaré algunas de las obras de la muestra, para abordar la colonialidad en relación con la construcción social del gusto estrechamente vinculado a las prácticas artísticas.

Dentro del primer bloque de la exposición: *Existe una acumulación de capital que solo se llama así*, se ubicó la *mita* como primera institución de opresión capitalista. En esta sección se encontraba el cineasta alemán Harun Farocki, a quien se le encargó realizar una pieza sobre el cuadro *Cerro Rico y la Villa Imperial*, de Gaspar Miguel de Berrío (Potosí, c. 1706- c.1762), llamada *La Plata y la Cruz*. El autor relata en el catálogo que no existía en ese momento casi ninguna reproducción que permitiera observar todos los detalles del cuadro. Este se hallaba en el Museo Colonial de Charcas, en la ciudad de Sucre, Bolivia, y viajaría a Europa dos semanas antes de la exposición. Por ello, decidió visitar la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, según cuenta, considerada una de las mejores del mundo, que alberga libros en español, portugués, inglés y en menor medida alemán y francés. Sobre esto comenta: "Aquí el objeto de estudio 'Latinoamérica' raras veces sale de sus fronteras idiomáticas" (Creischer, 2010, 73). A pesar de estas "barreras", halló mucha información sobre Potosí y su historia, "incluso información altamente especializada sobre las condiciones de vida y de trabajo de los indígenas o sobre la introducción de medios de trabajo y bienes de lujo" (Creischer, 2010, 73). Aun así, no logró encontrar información suficiente sobre la pintura, por lo que decidió viajar a Bolivia con su equipo: "El cámara Ingo Kratisch, el técnico de sonido y director de producción Matthias Rajmann". Ya en el museo, la directora y las empleadas le ayudaron personalmente, incluso movieron el cuadro de sitio para que pudieran filmarlo con mejores condiciones de luz natural. Al terminar esta labor, Farocki viajó a Potosí:

> Nunca me había ocurrido que un lugar en el que no hubiera estado antes me resultara tan familiar gracias a un cuadro pintado 250 años atrás, y me sorprendió

10 Refiriéndose a *La Plata y la Cruz* de Harun Farocki y 143.353 (*los ojos no quieren estar siempre cerrados*) de Marcelo Expósito.

> la naturalidad con que las personas habitaban las casas de la ciudad antigua. Primero había escrutado la obra del pintor y ahora examinaba a los habitantes de la ciudad que él había pintado con tanto detalle (Creischer, 2010, 73).

¿Podría decirse que la afirmación de Cuauhtémoc Medina respondía a una mirada occidental universalizante? Una interiorizada en todos nosotros, inclusive en investigadorxs de este talante crítico, una que nos constituye a tal nivel que aprobamos y alimentamos la asociación de la condición de privilegio con la claridad intelectual. Se normaliza el acceso a recursos económicos, técnicos y sistémicos que posibilitan y garantizan operaciones limpias, es decir, comprensibles dentro de un régimen escópico[11] concreto, como definición de calidad indiscutible. Será esta una mirada colonizada/occidentalizada que escamotea bajo la idea de calidad occidental una reactualización artística de la expedición como institución de saqueo, en este caso, simbólico, que se sigue sustentando sobre la superioridad blanca y masculina que además produce un ejercicio obvio de contraste.

El primer corte de la narración fue marcado por unas tijeras que indican varias consecuencias de la *mita*.[12] La primera, la administración de la vida, pretendió revisar las prácticas en torno al cuerpo y al patriarcado en relación con el colonialismo. En otras palabras, era la sección feminista de la exposición. El punto de partida en este corte fue una reflexión sobre la administración de los cuerpos, que conducía a reflexionar sobre el patriarcado y la colonialidad.

En respuesta al cuadro anónimo, *Virgen del Cerro* (1720), el colectivo Mujeres Creando, encabezado por la mediatizada María Galindo, realizó dos acciones callejeras en La Paz. En la primera, *Virgen del cerro*, una actriz intervenía sobre una gigantografía del cuadro homónimo, con el objetivo de subvertir sus símbolos —desnudando al Padre y al Hijo, cortando la cabeza del Rey y superponiendo al Sol y la Luna sobre el Espíritu Santo. En la segunda, *Virgen Barbie*, una virgen blanca era transformada en *chola* en un acto de procesión. De estas acciones se incluyó en sala un registro en video. También se realizaron dos grafitis en sala. El primero: *Ave María llena eres de rebeldía* y el segundo:*"Tú me quieres virgen, tú me quieres santa, por eso, tú me tienes harta"* que respondían al cuadro anónimo

11 Desde los estudios visuales, este concepto se refiere a una suerte de orden visual no natural que establece formas de ver y entender el mundo en relación estrecha con el horizonte de posibilidad técnica, tecnológica de una época determinada.

12 La mita colonial es una deformación del sistema de trabajo o contribución incaico. Esto implicaba un turno de trabajo por un periodo de tiempo determinado para los hombres de un rango de edad específico dedicados a la construcción de caminos, puentes, acueductos entre otras "obras públicas" de los tahuantinsuyanos. Con la invasión española, este modelo de trabajo se usó para explotar la mano de obra indígena bajo lógicas esclavistas, para extraer minerales y cultivar la tierra con ninguno o muy desigual beneficio para los indios mitayos. Debido a este modelo de explotación, tanto del territorio como de las personas, los grupos indígenas y su cultura fueron drásticamente reducidos.

de primera mitad del siglo XVIII, *Las Novicias*.[13] Este colectivo trabaja desde 1992 en la Paz, Bolivia, y se sitúa en el anarcofeminismo, desde cuyas posturas realiza críticas directas y explícitas al poder religioso, político e incluso indígena de su país. Desarrollan acciones callejeras y grafitis, pero, sobre todo, articulan procesos activistas y redes de mujeres, desde su casa comunitaria: Virgen de los deseos.

Hay que otorgarle a Medina que la palabra —aberración sea la más precisa para describir el trabajo de *Mujeres Creando*, para seguir con la corrección, según la RAE esta palabra significa: —acto o conducta depravados, perversos, o que se apartan de lo aceptado como lícito—. La pregunta que surge aquí es: ¿qué posibilita que esa toma de la voz propia, radicalmente contextual, sea, por un lado, una falta al buen gusto —obviando por completo su inscripción en un escenario político de resistencia— y, por otro, la voz autorizada para hablar de la complejísima relación de género y colonialidad que para lxs curadorxs pareciera que debe seguir siendo responsabilidad de las mujeres? Francisco Godoy relata que la obra de Rogelio López Cuenca que cierra esta sección no fue una obra nueva sino una ya existente, ya que lxs curadorxs se negaron a que, como hombre, hablara de un tema feminista (Godoy, 2010, 400). Aunque el proyecto asume una "posición decididamente internacionalista y anti-identitaria" (Creischer, 2010, 13) resulta muy confuso dónde se establece una línea de límite ético y filosófico para hablar o no por *lxs otrxs* en este proyecto.

Acerca del sincretismo cultural, a través de la superposición de la Virgen y la Madre Tierra, la investigadora y artista plástica Elvira Espejo propuso una instalación que respondía a la pintura del siglo XVIII de Luis Niño, *Virgen de Candelaria de Sabaya*. En su proyecto, la artista anudaba la historia de migración de la Virgen de la Candelaria de Tenerife a los Andes, con la fiesta del Tata Quri, en la que un santo de oro envuelto con textiles, dentro de un *kipu,* en el que también se encontraba la pintura de Luis Niño. "La instalación fue completada por una serie de representaciones del camino a su poblado y un audio con canciones interpretadas por la misma artista para reflexionar sobre los procesos globales del textil desde su localidad" (Godoy, 2010, 400). Según la artista, los *kipus* que aportaba eran "información oculta o cifrada que no obstante podría revelar muchas cosas" (Creischer, 2010, 62).

Esta fue una de las obras a las que más me costó acercarme (teniendo en cuenta que no la vi en directo), ya que no lograba dilucidar sus relaciones internas ni sus conexiones con la idea de administración de los cuerpos y el territorio que sugería la curaduría. Ni con las imágenes de la obra, ni las entrevistas a Espejo ni los textos del catálogo, lograba atisbar los puntos de conexión. Es gracias a *Principio Potosí Reverso* que logré ver una *chispa*:

13 En el catálogo de la exposición se reproduce un texto alusivo a la pintura *Entre dos poderes* de María Galindo / Mujeres Creando, que acompañaba las obras en sala a través de un audio.

> Los *kipus* fueron un sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores. La mayor colección de *kipus* prehispánicos se conserva en el Museo Etnológico de Berlín, pero poco se ha avanzado en el desciframiento de su lenguaje, a pesar de que seguían usándose en varios lugares de los Andes hasta hace poco. Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las *wak'as* o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los *kipus* arqueológicos, obsesionada por establecer sus regularidades numéricas, ha terminado por convertirlos en "códigos sin mensaje". (Rivera, 2010, 1)

Considero el proyecto de Espejo como una de las evidencias más claras del juego de "códigos sin mensaje" de *Principio Potosí*. Esta exposición intentó construir un dispositivo de decodificación de los mensajes de las obras coloniales arraigadas a Sudamérica y sus configuraciones coloniales, a partir de los valores del sistema de códigos del arte contemporáneo, para hablar de un sistema que por 500 años ha extractivizado la vida en una compleja filigrana de jerarquías. Para este juego se invitó a artistas que participaban de los circuitos del sistema del arte internacional, así como a agentes como Elvira Espejo, María Galindo con Mujeres Creando o Silvia Rivera con El Colectivo 2*;* quienes, estando en la periferia del código, o hablando otros idiomas, interactuaron de formas distintas desde sus ubicaciones particulares.

Por su parte, Rivera y El Colectivo 2 intentaron ofrecer una traducción parcial de su propio lenguaje-código (en el sentido idiomático, pero también visual), como punto de partida para entablar una conversación en el libro *Principio Potosí Reverso*. Galindo y Mujeres Creando[14] también tradujeron parcialmente su mensaje plagado de extranjerismos, al usar herramientas, estrategias y plataformas del campo del arte, que deformaban y contaminaban uno y otro lenguaje en sus acciones en espacio público y grafitis dentro del museo. Espejo tradujo solo el enunciado general, manteniendo el idioma original del contenido de su proyecto en la *Obra Camino de las santas*, que conservaba los códigos cifrados, ocultos para la mirada no indígena. Estas traducciones lingüísticas y culturales implican pérdidas de sentido en muchas direcciones, en especial para quienes no ocupan los lenguajes hegemónicos. Al final lxs espectadorxs se llevaron la peor parte, cuando menos la más pobre, estandarizada y vaciada.

Principio Potosí buscó no tanto establecer una relación historicista entre presente y pasado, sino "crear genealogías propias dentro la historia del arte"

14 En distintas ocasiones Mujeres Creando ha usado los lenguajes del arte (en el MNCARS en Versiones *del sur Cinco propuestas en torno al arte en América* 2000, por ejemplo) estratégicamente para fines de comunicación incluso mediáticos, que por una vinculación al campo artístico, sus lógicas y sentidos.

(Creischer, 2010, 226), en las que el presente tuviera la potestad de extraer imágenes y memorias del pasado en función de su potencial revolucionario. La pregunta que surge al respecto es: ¿quién está en posición o tiene la potestad de crear esas genealogías y de extraer ese potencial revolucionario? Lo que sucedió en este caso fue que una serie de artistas contemporánexs con la potestad otorgada por su ubicación geopolítica en el entramado artístico internacional se enfrentaron e interpretaron obras coloniales que, en su gran mayoría, nunca antes habían visto. Gracias a ello, estas obras fueron subsumidas en las lógicas del arte desde un desapego historicista que, más allá de descontextualizarlas en términos históricos, en algunos casos las desconectó de sus sentidos simbólicos actuales y vivos, en el caso de la obras coloniales pertenecientes a comunidades parroquiales que sí viajaron a la exposición. Al tiempo, propició espacios de posibilidad para que agentes artísticxs y activistas vinculadxs a los sures simbólicos entrarán a ciertas discusiones en sus propios términos.

Devolver el agravio

> Este espacio es más seguro para ustedes que para mí. Este espacio es más seguro. Este espacio es para mí. Este espacio no es seguro. Este espacio [no] es para mí. Este espacio seguro que no es para mí. Este espacio no es seguro pero va a ser para mí. (Montes, 2018, 193)

En 2017 iki yos piña y Francisco Godoy, integrantes del colectivo Migrantes Transgresorxs, se acercaron a Manuela Villa Acosta, responsable del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, para proponer un taller. Luego de esta primera toma de contacto, y como Colectivo Ayllu, construyeron un proyecto de investigación-acción en torno a la experiencia de migración de cuerpxs disidentes y no hegemónicxs en el Estado español, desde acciones anticoloniales, con el que fueron seleccionadxs para el programa de larga duración de residencias de investigación artística de Matadero Madrid. Esta es una institución del Ayuntamiento de Madrid dedicada a la creación contemporánea, fundada en 2006, que, a lo largo de su existencia, ha desarrollado programas culturales experimentales y proyectos artísticos multidisciplinarios vinculados con su contexto más próximo y con otros entornos culturales.

Ayllu es un colectivo de investigación conformado por migrantes de las excolonias racializadxs, disidentes sexuales y de género, que se encuentran en Madrid. Todxs ellxs trabajan entre el activismo y la Academia, trenzando vínculos en el

terreno de las prácticas artísticas desde la acción política.[15] Desde la residencia, Ayllu ha desarrollado múltiples actividades: talleres relativos al cruce de antirracismo, antiespecismo, migración, autodefensa y acciones anticoloniales en espacios culturales que conservan legados coloniales. Han participado también en otros espacios de Matadero, como Intermediæ, dentro del proyecto Una ciudad muchos mundos, con la corpografía colectiva *Madrid, Una ciudad muchas fronteras*.[16] Construyeron el Programa Orientado a Prácticas Subalternas, O. S, que ha contado con numerosxs invitadxs provenientes o posicionadxs en el sur global.[17] También construyeron la exposición *Devuélvannos el Oro*, así como diversas publicaciones.

Aunque varias de sus actividades han sido abiertas al público en general, su programación siempre ha estado dirigida a personas migrantes no blancas; por ello, buena parte de estas actividades han sido de carácter no mixto.

Al igual que la exposición revisada anteriormente, *Devuélvannos el oro* tuvo una publicación homónima, *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales,* que reunió una serie de voces y conversaciones conectadas con los problemas centrales de la exposición y en general de la residencia. Estas reflexiones en primera persona fueron construidas por lxs integrantes de Ayllu y por algunxs participantes e invitadxs a realizar acciones anticoloniales, entre otrxs.

Una de estas voces fue Manuela Villa Acosta, quien reflexionó en un texto dentro de la publicación llamado: "De las profundidades surgí con un precioso vestido", sobre la presencia del colectivo en Matadero. La coordinadora de residencias habla de su nivel de implicación en este proyecto en función de la conexión establecida por la experiencia compartida de la migración a la Europa colonial[18] y de la búsqueda por posibilitar espacios para la de-construcción y reconstrucción de procesos críticos colectivos, generados desde la experiencia de cuerpos vivos dentro de la institución.

15 Ayllu está integrado por Alex Aguirre, Francisco Godoy, iki yos piña narváez, Lucrecia Masson y Leticia/Kimy Rojas Miranda. Todxs ellxs han cursado o están cursando estudios posgrado. Resulta paradójico que una de las formas de extender y justificar la permanencia legal en el Estado español, para muchas personas migrantes, sea realizar estudios de posgrado, los cuales en algunos de los Estados de Abya Yala resultan igual o más costosos que en algunas universidades españolas.

16 Véase: "Una Ciudad, Muchas Fronteras". *Una ciudad, muchos mundos*. Intermediae, Ayuntamiento de Madrid. Último acceso: 25 de agosto de 2020. https://www.unaciudadmuchosmundos.es/articulos/una-ciudad-muchas-fronteras.

17 Sirin Adlbi Sibai, Gladya Tzul Tzul, Musa Michelle Mattiuzzi, Elvira Dyangani Ose, Daniel B. Coleman, entre otrxs.

18 Ella es española, pero sus padres son migrantes de excolonias.

Manuela Villa ubica su práctica como gestora-facilitadora cultural y no tanto como curadora. Los pensamientos respecto a la idea de curaduría o comisariado que la llevan a posicionarse de ese modo se resumen de la siguiente manera:

> La posición generalizada del comisario es, sin duda alguna, la de un prescriptor de lo normativo, un narrador de la Historia que habitualmente cuenta la misma versión, la de cuerpos heteronormativos, occidentales, blancos y burgueses. Es por ello que el lugar que ocupa el comisario me resulta incómodo, porque pienso que habitualmente i) establece un régimen de verdad racional en un espacio supuestamente neutro como el cubo blanco, ii) extrae las obras de una realidad manchada / caótica / bulliciosa para mostrarlas en un lugar blanco / aurático / silencioso y pretendidamente elevado, iii) no sigue los ritmos de la vida / de la naturaleza sino que sigue los ritmos de la producción industrial, iv) es una figura que impone su lógica / su discurso curatorial sobre una realidad que muchas veces le es ajena —la mayoría de las veces es extractivista—, v) es a menudo una figura épica / heroica que lidera un proceso de construcción de conocimiento basándose en una legitimidad académica o relacional y no en un liderazgo surgido desde la comunidad sobre la cual va a establecer su relato, vi) suele tener como interlocutor a otros miembros de la comunidad artística o de la élite intelectual y no a la sociedad en su conjunto, y por último, vii) ejerce una autoría rígida y habitualmente individual. Estos son algunos de los vicios coloniales que observo en las maneras de comisariar exposiciones más allá de los discursos —políticamente correctos, anti-coloniales y/o feministas— que aparecen en las hojas de sala o en los catálogos. Es por esto, y ya por terminar, que apelo a la posibilidad de ese lugar de producción de obra artística y de conocimiento, de estéticas no-neutras, de militancias, de vidas, de afectividades, de compartir lo cotidiano, de generar tiempos lentos para la experimentación, para el error, para el amor, para la supervivencia. (Villa, 2018, 198)

Esta postura resulta interesante a la hora de pensar proyectos curatoriales construidos en torno a la *idea del arte latinoamericano*. Lejos de la inmovilidad que genera la evidencia de que la curaduría es uno de los espacios más productivos para establecer relatos hegemónicos, incluso los construidos por agentes provenientes de Abya Yala —como he apuntado hasta aquí—, sugiere la necesidad de hacerse cargo de la complejidad de “incluir” los relatos de quienes han estado orilladxs a las afueras de las epistemes hegemónicas y, más problemático aún, de “incluir” sus cuerpos y vidas. Según Villa, esta construcción requiere un diálogo constante y transversal entre la institución y los grupos autoorganizados, construido a partir del establecimiento de relaciones que experimenten formas de gobernanza más allá de los modelos verticales clásicos y de las prácticas horizontales de lo común (Villa, 2017).

Es claro que en el caso de Matadero Madrid la institución no alberga una colección, por ende, un aparato discursivo concreto y materializado en objetos cargados simbólicamente; cuenta con un terreno de posibilidades y unas

temporalidades para la experimentación muy distantes a las de un museo. En este marco de posibilidad y disposición a la experimentación se desarrolló la residencia y exposición del colectivo Ayllu.

Curar la herida colonial y caminar con el pasado

Devuélvannos el Oro fue presentada en el Centro de Residencias Artísticas del 6 al 28 de octubre de 2018, como cierre del ciclo del primer año de trabajo e investigación de la residencia. Esa corta temporalidad en relación con el tiempo de exhibición de exposiciones como *Principio Potosí* implica un tiempo extendido de proceso y un tiempo corto de exhibición, en tanto la exposición funciona más como corte, que como punto de llegada u objetivo. En ella, Ayllu operó como colectivo artístico y curatorial, más que seleccionando objetos y trayectorias, estableciendo aliadxs posicionadxs en diversas formas de crítica a la colonialidad: Sergio Zevallos, jota mombaca, Yuderkys Espinosa, Carlos León-Ximénez y Daniela Ortiz. Desde el colectivo realizaron las exploraciones performáticas *El abominable pecado de la sodomía* y *Serían unxs criadxs magnificxs*, desarrolladas en lugares representativos de la memoria colonial española como el Muelle de las Carabelas o el Museo Nacional de Antropología, y también consultaron algunos fondos del Archivo General de Indias.

Las acciones anticoloniales jugaban con la fantasía de "asaltar las instituciones coloniales" (Colectivo Ayllu, 2019, 30) para interpelar sus legados desde corporalidades por fuera de la norma. Tanto el contenido de las acciones como su disposición instalativa en el espacio expositivo indicaban explícita y acusatoriamente la deuda colonial. Este cuestionamiento a la actual cultura española y a su relato amortizador del hecho colonial, fundado en la rabia y en la idea de la "redistribución de la violencia"(mombaca, 2018, 176), buscaba desplazar la incomodidad de los cuerpos racializados a los cuerpos blancos a partir del uso continuo y reiterado de lo que Joaquín Barriendos denomina "imágenes-archivo", "formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica" (2011, 27).

Estas imágenes aparecen como instrumentos de denuncia y resistencia, al generar un acceso crítico a imágenes y sus espacios de poder epistémico —como el archivo—, por parte de cuerpxs que de alguna forma encarnan al cuerpx colectivo violentadx por el hecho colonial y el esclavismo —comunidades afro e indígenas. En este caso, las acciones anticoloniales se dirigieron a impugnar y exponer las cargas y sentidos coloniales de dichos espacios y sus contenidos. Podría pensarse que estas operaciones sobre el archivo funcionan como artefactos de doble filo, que al revisitar esas imágenes reactivan y redimensionan su contenido intrínseco; reactualizan su intención de "negar

moral, política y ontológicamente la humanidad indígena" (Barriendos, 2011, 27) y también negrx, desde su racialización etnocartográfica. Al mismo tiempo, reubican la imagen del conquistador, por contraste temporal, en el lugar de la barbarie. Así se perpetúa el binario víctima/victimario y se radicalizan los antagonismos.

Esta exposición, como otros proyectos en una línea similar de Matadero, no recibió una especial atención de la prensa especializada. Sin embargo, de los pocos textos críticos que pude encontrar en línea, los argumentos para rebatir la muestra estaban más fundados en negar la colonialidad e increpar a lxs creadorxs y promotorxs por el dinero público con que esta se realizó, que en entablar una discusión en torno a los legados coloniales. Esto evidencia que, no solo en el terreno de lo artístico sino respecto a los relatos históricos y las epistemologías, seguimos sin tener las herramientas para entrar con autonomía al centro neurálgico de los debates.

Por otro lado, las actividades no mixtas construidas desde Ayllu generaron otros desencuentros. En un nivel menos tenebroso, pero no menos preocupante, está el conflicto con activistas y espacios pretendidamente libertarios, como la escena madrileña *vogue* y *queer* respecto a un taller-encuentro de *vogue* exclusivo para personas racializadxs, organizado por Ayllu en colaboración con lx artista @Galaxialaperla. Estx fue intimidadx en redes sociales por representantes del *vogue* blancxs, quienes argumentaban que no querían gente racializada en la escena que excluyera a la gente blancx, y aseguraban que el tema racial iba separado de la cultura del *voguing* (piña, 2019, 46).

El asunto de la voz y la autoridad para hablar resulta central aquí. Cuando salimos de los lugares de voz y visibilidad asignados por quienes tienen la hegemonía de estas, la violencia estructural se hace visible con toda su potencia. En consecuencia, se genera un proceso doble de exclusión: en primer lugar de las escenas, grupos e instituciones y sus espacios de visibilidad preconfigurados, bajo el pretexto de que se llega al límite de la tolerancia, cuando esa otredad se posiciona en el lugar de quien la ejerce —aunque sea solo de forma simbólica. En segundo lugar, y como efecto rebote, se da un encapsulamiento de prácticas que, aun pareciendo protectoras, convierten en diana a quienes buscan lugares de protección. Todo ello a riesgo de conformar un círculo de autoexclusión, que busca refutar e impugnar la exclusión, pero que puede terminar generando una especie de reconfiguración de la diferencia.

A pesar de ello, es indiscutible que la residencia en conexión con diversxs colectivxs de personas migrantes ha sido un espacio de posibilidad para estrechar redes y generar comunidad en la diáspora, allanando el terreno no solo para construir conocimiento colectivo, sino también para valorarlo y permitir que circule desde lugares no hegemónicos. En este sentido, es sumamente significativo que

Ayllu y Afroconciencia[19] hayan sido lxs colectivxs seleccionados por Matadero Madrid para desarrollar residencias pensadas para un rango de cuatro a cinco años de duración; luego dieron algo más de tiempo, espacio y recursos a tan complejos procesos —cargados con cinco siglos de evasión y capitalización—, como pequeño gesto para saldar la enorme deuda colonial.

"Caminar con el pasado por delante" es una de las máximas del colectivo Ayllu. Es un concepto de la cosmogonía aymara que busca traer y mantener presentes y evidentes las complejas lógicas del hecho colonial de subordinación, racialización y violencia, extrapolándolas al presente en relación con temas como la persecución a lxs migrantxs en el Estado español. Pero... ¿qué implica una acción artístico-curatorial guiada por esta máxima? ¿Pueden construirse prácticas que permitan establecer espacios de diálogo donde lxs participantes estén dispuestxs a abrirse a la posibilidad de la otredad que somos todxs?

Ayllu representa para mí no solo un interesante caso de estudio, sino, y sobre todo, un proceso de interpelación personal, no por las razones que parecieran más obvias con respecto a su sentido de construcción de comunidad en el exilio desde la rabia, sino por todo lo contrario. En mi paso por el Estado español fui consciente de mi no pertenencia, ni a un nicho de producción de conocimientos migrantes adaptados e integrados en las lógicas académicas, ni a otro que los produce desde experiencias de cuerpxs periféricxs, exiliados por el neoliberalismo y vinculadxs a sentidos ancestrales.

Me sorprendí desencajada y de alguna manera insultada al ser identificada como blanco-mestiza. He experimentado en carne propia la sensación que genera la apropiación del agravio al enunciarme sudaka o maricx, y del otro lado he visto como lo heterosexual se trasforma, lentamente y con sus debidas proporciones, en sinónimo de eso otrx que en ciertxs círculos es digno de reproche o mofa. Del mismo modo, lo blancx o blancx-mestizx implica el lugar del opresor. Por lo que sentirme interpelada en el autoexilio de un país históricamente gobernado desde discursos criollo, de derecha y paramilitares, en la huida de lo que consideraba externo a mí, fue un golpe de realidad frente a la normalización de mi propia condición de privilegios, en relación con un contexto donde las formas de racismo operan de maneras más soterradas y están más profundamente internalizadas. Esto significó analizar mi lugar de origen, la cultura en la que crecí y a la que pertenezco, una históricamente marcada por el racismo, los discursos eugenésicos y de blanqueamiento, asuntos a los que estoy abiertamente en resistencia pero que, de diferentes formas, me han otorgado algunos espacios de visibilidad, protección y oportunidad.

19 Espacio Conciencia Afro es el otro colectivo residente de Matadero Madrid, junto al Colectivo Ayllu desde 2017. Véase: https://www.mataderomadrid.org/residencia/espacio-conciencia-afro

Por todo ello, me pregunto si en el ejercicio de apropiar el agravio, de darle la vuelta a esas imágenes archivo que fueron construidas para negar la posibilidad de humanidad, para agraviar la otredad, opera un efecto de rebote que ofende a la hegemonía en función de su potencia disruptiva e interpeladora de la normalización del colonialismo. En este caso, si los visitantes de la muestra se dividieron casi exclusivamente desde lo estético-político, en quienes se sintieron insultadxs y quienes apropiaron el agravio, también me cuestiona si este lugar del antagonismo visceral sigue siendo productivo para mellar las estructuras o las deja intactas. En tanto cierra las vías de comunicación entre sujetxs con ubicaciones epistémicas opuestas al tiempo que depende de sujetxs aliadxs dentro de la institucionalidad para poder existir.

Máquinas de opacidad: museos, exposiciones y curaduría

> Only by understanding that it is impossible to reduce anyone, no matter who, to a truth he would not have generated on his own. That is, within the opacity of his time and place. Plato's city is for Plato, Hegel's vision is for Hegel, the griot's town is for the griot. Nothing prohibits our seeing them in confluence, without confusing them in some magma or reducing them to each other. This same opacity is also the force that drives every community: the thing that would bring us together forever and make us permanently distinctive. Widespread consent to specifie opacities is the most straightforward equivalent of nonbarbarism. (Glissant, 1997, 194)

Sin duda, *Principio Potosí* propició una serie de conversaciones con agentes y ejercicios artísticos y curatoriales "sudakas" que, de múltiples formas, han intentado rellenar baches o impugnar las invisibilizaciones de agentes históricamente subalternizadxs e invisibilizadxs, tanto en los relatos canónicos del arte, como en la producción material de legados culturales, a partir de la intención de construir espacios de posibilidad para el diálogo intercultural. Esta exposición propició el establecimiento de puentes de comunicación y colaboración entre España y América Latina, y estimuló múltiples debates y discusiones. Por ejemplo, la creación de la plataforma interdisciplinar de debate sobre arte, curaduría y colonialidad en el Estado español y Portugal denominada *Península,* creada por un grupo de investigadorxs, estudiantes de posgrado y artistas durante 2012 (a la que Francisco Godoy, integrante Ayllu, perteneció).

Este grupo de más de cuarenta personas fue auspiciado y acogido por el MNCARS, donde desarrolló actividades de su programación entre 2012 y 2014, año en el que el Museo realizó la exposición *Perder la Forma Humana una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Esta exposición fue curada por la Red Conceptualismos del Sur RedCSur, un grupo de investigadorxs latinoamericanxs

que indagan historias del arte alternas olvidadas por los discursos hegemónicos. Luego de la exposición, el Museo ha mantenido una relación continuada con la RedCSur. De hecho, una de sus integrantes, Ana Longoni, fue directora del área de Programas Públicos del MNCARS entre 2017 y 2021. Trabajó en distintas colaboraciones entre Latinoamérica y el Museo (especialmente Argentina y Chile), y con el entorno del barrio Lavapiés y sus procesos de resistencia en especial de grupos de migrantes.

Todo ello ha posicionado al MNCARS, en palabras de Claire Bishop, como un ejemplo claro de museo contemporáneo radical, experimental y políticamente comprometido. Una transformación de la institución artística, que explora el potencial simbólico del museo, no determinado solo por su arquitectura y por los objetos que colecciona sino por las personas, y que se ubica en una perspectiva decolonial que asume las modernidades múltiples. “Una historia del arte ya no concebida en términos de originales vanguardistas y derivados periféricos, ya que esto siempre prioriza el centro europeo e ignora hasta qué punto las obras aparentemente ‘tardías’ poseen otros valores en sus propios contextos” (Bishop, 2018, 61).

Matadero Madrid, aunque no es un museo, se crea en este estadio de las prácticas artísticas contemporáneas comprometidas socialmente, que le ha permitido establecer relaciones con diversos agentes del arte contemporáneo, muchxs de ellxs vinculadxs a las luchas de los sures simbólicos, así como con comunidades aledañas o que han encontrado en este espacio una posibilidad para desarrollar sus proyectos. Ese nivel de apropiación social está en constante negociación con la institucionalidad de la que depende (el Ayuntamiento de Madrid) y sus fluctuaciones en función de las agendas políticas de turno.

Manuel Borja-Villel ha sido una figura clave para establecer conexiones entre España y diversos agentes sudamericanxs. Manuela Villa Acosta, responsable del Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid, ha establecido relaciones no solo con agentes de Abya Yala sino también con personas de otras latitudes construidas como periféricas, como el Medio Oriente que conecta con procesos comunitarios locales.

Además de todo lo dicho anteriormente, se puede evidenciar cómo las instituciones y circuitos en los que estaban insertxs y circularon estas exposiciones implican de algún modo una suerte de reificación de la colonialidad. Espacios museales como el MNCARS, pero también espacios culturales como Matadero, dependen, en muchas ocasiones, de recursos y políticas públicas que responden a estrategias diplomáticas y políticas no exclusivas del terreno de lo artístico-cultural. Estas, a su vez, están compuestas por personas que implican capitales culturales concretos, y formas de relacionarse con las estructuras y el campo artístico que inciden en las instituciones a las que pertenecen.

A través de este recorrido, resulta evidente que los últimos diez años (abonados por los diez anteriores) han sido el terreno para consolidar y estrechar relaciones desde el ámbito artístico y cultural entre algunos centros del Estado español y otros de los Estados nacionales sudamericanos, en el escenario de la reactivación de relaciones de capital neocoloniales entre estos territorios. Estas relaciones se articulan con un proyecto político que trae sus secuelas hasta el presente, de búsqueda de posicionamiento como potencia cultural, de un país que fue duramente golpeado tanto por la dictadura como por la reconfiguración económico-política de la hegemonía en Europa durante el siglo XX.

Esta posición *sur* en Europa ha establecido redes de producción cultural y artística que buscan repeler la neocolonialidad norteamericana, que se evidencia en la producción académica y el coleccionismo. Operan relaciones coloniales y de recolonización en relación con Abya Yala y atizan las asimetrías entre los nortes y sures existentes en estos territorios. Estas aperturas y conexiones entre campos resultan tan significativas como manidas de relaciones de poder. Del mismo modo, construir redes de personas migrantes y subjetividades particulares implica unas posibilidades acotadas, unos resquicios de acción más o menos herméticos y no necesariamente democráticos.

En esta línea, las exposiciones aparecen como terrenos de disputas políticas y discursivas, como dispositivos de fricción entre artistas, obras, colecciones, curadorxs, instituciones, imaginarios sociales y estructuras estatales. Los proyectos curatoriales y artísticos generados al interior de aparatos institucionales oficiales u oficializados, que buscan generar pensamiento crítico en torno a esa otredad —llámese arte latinoamericano, indígena, afro, mestizo, disidente, transgresor— son los que más evidencian la profundidad de la paradoja descrita hasta aquí.

La idea del derecho de la opacidad de Édouard Glissant resulta pertinente para pensar en la necesidad de construir narrativas culturales colectivas desde la permanente y necesaria mutabilidad de lxs sujetxs. Una se genera a través de la relación con el otrx múltiple, aunque bajo la conciencia de que no existen las condiciones de posibilidad para que todxs podamos operar desde la plena potestad de la autodeterminación. Bajo esta idea, el ejercicio de la curaduría, tanto como las exposiciones y las instituciones artísticas, aparecen como posibles máquinas de producción de opacidad: terrenos indefinidos pero propicios para gestar estéticas de la relación, en las que se estimule la experimentación de lenguajes, códigos y traducciones, en función de la conexión pero fundadas en el principio del caos.

Tras este recorrido por las exposiciones *Principio Potosí* y *Devuélvannos el oro*, y sus operaciones de traducir al otrx, nombrar y apropiar el agravio, o de expulsar, incluir o encarnar el disenso, pueden entreverse espacios en los que la opacidad de la curaduría y las exposiciones expresa su potencial simultáneo de comunicación y diferenciación. Cada proyecto desplegó la diversidad de las estrategias

de extractivismo y denuncia en torno a la construcción de un relato que, si bien en ningún caso versaba sobre la *idea de arte latinoamericanx*, se apoyaba de formas distintas en la compleja historia compartida, que es una de las razones más potentes que hermana los pueblos de Abya Yala: el hecho colonial y la neocolonialidad. Estas exposiciones trabajaron con procesos que se encuentran a medio camino entre el arte y el activismo, muchos de ellos vinculados de formas distintas a grupos enmarcados en contextos espacio-temporales concretos. Por eso, lo artístico estuvo definido en mayor medida por sus potenciales poéticx-políticxs, lo que hizo desplazar los marcos de valoración de eso artístico, empujando a su vez a la institución para ampliar sus marcos de posibilidad en lo que se refiere a dialogar con un otrx.

Estas relaciones de lo artístico han sido construidas por un grupo transnacional y heterogéneo de agentes pertenecientes al ámbito académico y curatorial, afines al discurso poscolonial, decolonial y anticolonial, los feminismos y a las disidencias sexuales y de género. Se han establecido redes de trabajo y procesos que siguen circulando y poniendo en valor producciones afincadas a unas subjetividades abigarradas. En medio o más precisamente a través de todo ello, diversxs agentes procedentes de o que viven en Abya Yala, artistas y curadorxs han operado una suerte de representación de esa otredad indefinible que es la *idea de arte latinoamericano*. Este es un conjunto amorfo de productos artísticos que remite una amplísima heterogeneidad de expresiones vinculadas a contextos desiguales entre sí, pero que son a su vez rentables y útiles para reproducir el *statu quo* de unos circuitos del arte que intentan integrar los discursos de la diversidad.

Ya no son los zoológicos humanos los que secuestran y exhiben la otredad, sino investigadorxs y en especial curadorxs. Estxs, voluntaria o inconscientemente, movilizan esas imágenes-archivo de la otredad en marcos institucionales que tienden a congelar ciertos relatos y ayudan a cristalizar identitariamente ciertas producciones discursivas. Estas exposiciones que producen operaciones de impugnación, reapropiación y señalamiento de las lógicas y sentidos con pretensiones universalizantes terminan construyendo y asentando eso que pretenden criticar "o en el mejor de los casos aportando un *feedback* que abre potencialidades y fortalece los flancos de la institución" (Borja, 2010, 1).

Provenir o habitar algo denominado Sudamérica, Abya Yala o Sur global no garantiza la infalibilidad crítica ni exime de las lógicas de poder a que están supeditadas o implican las prácticas curatoriales. De allí que tanto desde posicionamientos más dialógicos como desde los más radicales quienes pretenden representarla nos sustituyan y quienes intentan darle voz nos usen como muñecos de ventrílocuo. Este es el nudo de esta indagación, uno que me interpela de manera personal. Este polisémico concepto ha sido una construcción a muchas manos y capitales a lo largo del siglo XX, que continúa activa y ha servido para emparentar una heterogeneidad de expresiones vinculadas a contextos

desiguales entre sí, que en muchos casos ni siquiera remiten a una zona geográfica concreta, sino también a unxs sujetxs políticxs móviles.

Construir conocimientos en torno a ese territorio entre el Caribe y la Patagonia, omitiendo e ignorando lo indígena y afro, implica refrendar la neocolonialidad que hoy continúa extractivizando sus vidas y territorios. Representarlxs implica ejercicios de traducción que, además de excluirlxs cooptan y malforman sus relatos. La alternativa pareciera ser abrir espacios de visibilidad y participación para que esa otredad pueda interpelar al poder, cualquiera que sea su manifestación cultural, política y económica. Pero ¿puede esto hacerse acogiendo los marcos epistemológicos propios de dichas comunidades? Y, más complejo aún, ¿ubicados todxs nosotrxs en un sistema/mundo moderno/colonial, podemos hablar de lugares reales de autonomía para estas poblaciones, que les permitan hablar no solo desde ideas esencializantes?

En este sentido, indagar por las prácticas curatoriales y su producción discursiva sobre la *idea de arte latinoamericano*, o *lo sudaka*, en los circuitos artísticos españoles implica un increíble ejercicio de abstracción sobre ese complejo territorio. Inevitablemente se opera una reducción que se concentra en prácticas curatoriales específicas, prácticas artísticas acotadas, centros artísticos y sus instituciones. Aun cuando se parte de una intención crítica, resulta interesante pensar que la intención de recoger eso artístico sudamericano en una exposición es cercano a la intención de describirlo en la historia de las exposiciones,[20] pues implica una abstracción, por un lado, y particularización, por el otro, que ratifica la universalidad de lo aborigen y originario, y la particularidad de lo europeo.

Muchos movimientos feministas, afros y de disidencias sexuales se ubican en posicionamientos, como dejar de educar a los hombres, lxs blancxs o lxs heterosexuales, ya que revisar sus privilegios es su propia responsabilidad. Con el recrudecimiento del conservadurismo en muchas localizaciones del globo y en ciudades como Madrid, y en respuesta a las voces críticas de migrantes y activistas, increpar a lxs migrantxs para que dejen de "usurpar" recursos y regresen a sus países aumenta drásticamente hasta niveles de violencia y amenazas absurdos. En este escenario en que el poscolonialismo se muestra como un terreno políticamente estéril, la conversación desde la diferencia, no desde *lo original* y *lo otro*, sino entre un *nos-otrxs* con diferencias abisales, posibilidades y formas de comprensión del mundo, resulta indispensable. Es aquí donde encuentro que prácticas curatoriales enraizadas en los feminismos descoloniales crean terrenos simbólicos de posibilidad, partiendo de lo contextual y planteando la autorreflexividad crítica como forma de aportar opacidad para seguir con el problema.[21] **post(s)**

20 Como las tesis doctorales de Godoy y Barriendos.

21 Donna Haraway, *Seguir con el problema, generar parentesco en el chthuluceno*, traducido por Helen Torres. (Bilbao: CONSONNI, 2019).

Referencias

Butler, J. (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. *Transversal*. Subido en mayo de 2001. https://transversal.at/transversal/0806/butler/es

Barriendos, J. (2007). El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos* 5 (V).

Barriendos, J. (2013). *La idea del Arte Latinoamericano, Estudios Globales del arte, geografía subalternas, regionalismos críticos.* Universidad de Barcelona.

Barriendos, J. (2007). El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos* 1. http://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v5n1/2007-8900-liminar-5-01-159.pdf

Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas* 35. https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf

Bishop, C. (2018). *Museología radical, o ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneo*. Libretto.

Borja, J. (26 de octubre de 2000). El objeto-monumento y configuración de la identidad nacional [Memoria de Conferencia]. Museo en tiempos de conflicto: un debate sobre el papel de los museos frente a la situación actual (p 35-42). Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura. https://www.museonacional.gov.co/elementosDifusion/publicaciones/MNC%20Museos%20en%20tiempos%20de%20conflicto%20junio%2030%20(2).pdf

Borja-Villel, M. (2010). Editorial. ¿Pueden los museos ser críticos? *CARTA Revista De Pensamiento y Debate del Museo Centro de Arte Reina Sofía, Principio Potosí* # 1 (primavera-verano). MNCARS.

Creischer , A., Hinderer, M., y Siekmann, A. (curadorxs). (2010). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto ajeno en la tierra del Señor?* Catálogo de la exposición. Haus der Kulturen der Welty / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Colectivo Ayllu. (2019). *No son 50 son 500 años de resistencias.* Colectivo Ayllu, Matadero Centro de residencias artísticas.

De Diego, E. (2009). Narrativas de Ultramar. *Revista Pensamiento Iberoamericano, El poder de la diversidad Cultural* 4.

Espinosa, Y., Gómez, D., Lugones, M., y Ochoa, K. (2013). Capítulo 12: Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial: Una conversa en cuatro voces. En C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales, Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.* Abya Yala.

Fusco, C. (2011). La otra historia del *performance* intercultural. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (p 311-342). Fondo de Cultura Económica.

Gardner, A. (2017). Bienales al borde o una mirada de las bienales desde las perspectivas del sur. *Errata* 14. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14

Glissant, É. (1997) . "For Opacity" *Poetics of Relation.* Traducido por B. Wing. The University of Michigan Press.

Godoy, F. (2018). *La exposición como recolonización, Exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989 - 2010).* Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema, generar parentesco en el chthuluceno-* Traducido por H. Torres. CONSONNI.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa* 9.

Medina, C. (2010). Nuevo traje poscolonial. *Esfera pública*. https://esferapublica.org/nfblog/nuevo-traje-poscolonial/

Montes, N. (2018). Los Visibles. En *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales.* Colectivo Ayllu-Matadero Centro de residencias artísticas.

mombaca, j. (2018).¡Rumbo a una redistribución de la violencia, des-obediente y anticolonial. En *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales.* ¿Colectivo Ayllu-Matadero Centro de residencias artísticas.

Moreno Moya, N. (2013). *Arte y juventud, el Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*. IDARTES, La Silueta. https://issuu.com/idartes/docs/merged

piña narvaéz, i. (2019). El Vouguing is not white, honey. En *No son 50 son 500 años de resistencias.* Colectivo Ayllu, Matadero Centro de residencias artísticas.

Pruden, H. (2010). De la iglesia al museo (De la mano de ladrones , rescatiris y policías). En *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú indígena* 13.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen, miradas chi'xi desde la historia andina.* Tinta limón.

Rivera Cusicanqui, S., et al. (2010). *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Schwartzberg, E. (2010). Cultura patrimonio y arte. Eufemismos de la cadena colonial. En *Principio Potosí Reverso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Villa Acosta, M. (2018). De las profundidades surgí con un precioso vestido. En *Devuélvannos el oro, cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales.* Colectivo Ayllu-Matadero Centro de residencias artísticas.

Villa Acosta, M. (2017). Instituciones en transición, otras institucionalidades posibles (conferencia). III Encuentro Cultura y Ciudadanía Acceso, Acción. https://www.youtube.com/watch?v=fN5HYu_ZxPY.



Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales

SEMBLANZA ABSOLUTAMENTE EXACTA: BORGES Y ROYCE SOBRE MAPAS Y MEDIOS

John Durham Peters
Traducción: Hugo Burgos

Agradecemos a Daniel Balderston, director del Borges Center de la Universidad de Pittsburgh, y al profesor John Durham Peters por permitirnos publicar esta traducción. La versión en inglés de este artículo fue publicada en la revista *Variaciones Borges* en 2008: Peters, J. D. (2008). Resemblance Made Absolutely Exact: Borges and Royce on Maps and Media. *Variaciones Borges* 25, 1–23. http://www.jstor.org/stable/24880534.

John Durham Peters enseña y escribe sobre historia de medios y filosofía. Es profesor de la cátedra María Rosa Menocal de Inglés, Film y Estudios de Medios en la Universidad de Yale. Dictó clases en la Universidad de Iowa entre 1986 y 2016. Correo electrónico: john.peters@yale.edu
• PhD Communication Theory and Research, Stanford University

Josiah Royce, el filósofo idealista estadounidense (1855-1916), es más conocido por los lectores de Borges por su conexión con un mapa dentro de un mapa dibujado en el suelo de Inglaterra de forma recursiva. De hecho, Borges valora "el mapa de Royce" lado al lado con su querida paradoja de Zenón en "Otro poema de los dones" (336), un catálogo al estilo Whitman de varias de sus cosas favoritas. Borges apreciaba a Royce como un colega que caminó a finales del siglo XIX entre la espesura del idealismo angloamericano y las nuevas matemáticas de números transfinitos. Más que una influencia para Borges, Royce fue un colega viajero, que llegó a un lugar similar después de haber pasado por Berkeley, Schopenhauer y Cantor.

Después de catalogar las conexiones entre los dos pensadores y explicar el mapa de Royce, en este ensayo sugeriré que ambos personajes son teóricos del infinito y metafísicos de la copia, que ofrecen sugerencias fértiles para nuestra comprensión de los medios, en general, y de los mapas, en particular. Aunque Royce y Borges puedan aparentar ser arquitectos de estructuras idealistas sofocantes para algunos lectores, existe una diferencia: Royce piensa que sus figuras sobre el infinito realmente muestran la verdad sobre el universo. Borges encuentra en tales figuras las paradojas y deslizamientos intrínsecos a cualquier proyecto sobre duplicación perfecta, y su escepticismo en cuanto a la representación filosófica es diseñado, finalmente, para proveer oxígeno y salir de un sistema totalitario. En esto, veo a Borges como un seguidor de un amigo cercano de Royce, su colega de Harvard y antagonista filosófico: William James.

Fecha de envío: 02/07/2021
Fecha de aceptación: 08/12/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2528
Cómo citar: Peters, J. (2021). Semblanza absolutamente exacta: mapas y medios en Borges y Royce. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 134-153). Quito: USFQ PRESS.



¿Quién y qué?

¿Quién fue Royce? Royce es recordado, si es que es recordado, como el *sparring* filosófico de William James, como el inventor del concepto de 'comunidad de interpretación', y como el defensor de una posición metafísica del idealismo absoluto, postura que al momento bien no puede tener defensores vivos en el planeta. Como Royce notó hace un siglo, el idealismo absoluto "es, lo admito, una tesis que muchos de los más distinguidos entre mis colegas, que son filósofos, hoy en día la ven como una diversión, y muchas veces con una impaciencia notable" (Royce, 1913, 315). Las polémicas que acompañaban a James contra Royce eran parte de un diálogo de doble sentido, pero la mayoría de nosotros solo conocemos a Royce a través de James, que puede hacerlo parecer vagamente ridículo. Sin embargo, Royce es mucho más que un hegeliano efervescente. Aunque su estilo de prosa puede encerar púlpitos en tono del King James, y su tono boyante puede desalentar lectores cuyos gustos se han acostumbrado a un estilo más nihilista, afín al pensamiento del siglo XX, Royce anticipa los temas existencialistas y postestructuralistas, y su última gran obra, *The Problems of Christianity*, es una amalgama rara de pragmatismo e idealismo con inclinaciones semióticas fabulosas y extrañas. Deberíamos seguir el ejemplo de Borges y leer a Royce, a quien Charles Sanders Peirce llamó "nuestro Platón norteamericano" (1955-1966, 8, 108).

La importancia de Royce para la literatura modernista no solo está confinada a Borges; es igualmente notable para T. S. Eliot, quien escribió su disertación doctoral bajo la supervisión de Royce. El método poético de Eliot en *The Waste Land* debe mucho a la noción idealista (aunque deriva más del colega y rival de Royce, F. H. Bradley) de una conciencia transpersonal de lugar desde donde todo el lapso de la experiencia humana puede ser imperfectamente vista, encarnada en Tiresias, el narrador del poema. No hace falta añadir que Borges y Eliot empujaron temas idealistas en direcciones más extrañas que lo que Royce logró. Borges y Eliot se relacionan con Royce como Marx y Kierkegaard se relacionan con Hegel: radicales postidealistas que remueven el tapón afirmativamente triunfante de reconciliación absoluta y permiten a los espíritus fluir libremente a donde deseen. A Royce le encantaba caminar entre desechos [*wastelands*] metafísicos, usando frecuentemente imágenes geográficas del oeste estadounidense, el cual, en realidad, sus padres ingleses atravesaron desde su estado nativo de California. Sin importar cuán lejos caminaba, siempre llegaba a casa con un estallido y nunca un quejido. Comparado a la resistencia de Royce, Borges y Eliot llevan una gran carga de cansancio metafísico.

Las referencias a Royce en las obras de Borges son pocas, pero importantes. Se relacionan con dos de los temas favoritos de Borges: la autorrepresentación recursiva y el misterio del tiempo. (Este trabajo se enfoca en el primero). En "Cuando la ficción vive de la ficción" de 1939, Borges dice que él primeramente descubrió el mapa de Royce alrededor de 1921 en "una de las obras de Russell"

(325). Este debe haber sido *Introduction to Mathematical Philosophy* (1919) de Bertrand Russell, un trabajo que conocemos que tuvo importancia duradera para Borges.[1] Para 1939, el mapa dentro del mapa es una perplejidad parafraseada de Russell y no existe mención anterior en el trabajo de Royce o Borges. Para 1944, Royce es citado favorablemente en la versión A de "Nueva refutación del tiempo" (150) por compartir la misma posición metafísica que Borges sobre el tiempo. El trabajo citado es el volumen doble, *magnum opus*, de Royce, *The World and the Individual* (1899, 1901), que fue presentado inicialmente como las Conferencias Gifford en Escocia y permanece como su argumento más completo sobre el idealismo absoluto. Borges nunca cita otra obra de Royce, y las debe haber leído y examinado entre 1939 y 1944.

Lo que Borges pensaba de Royce puede ser inferido desde el hecho que este lo empareja con Schopenhauer dos veces, con tres décadas de diferencia —la máxima exaltación posible para Borges. La primera es en un prefacio de 1945 para una traducción al español de las conferencias de William James sobre pragmatismo, en donde Borges nota que James libró una batalla filosófica contra "Hegel y a los hegelianos Bradley y Royce y fue tan asombroso como ellos, y mucho más legible" (Borges, 2001, 220)[2]. Los elogios por su pensamiento no se tradujeron a su prosa. El segundo es un comentario pasajero en su historia tardía, "There are More Things" (1975, 43). En ambas fuentes, Borges trata a Royce y Schopenhauer como metafísicos merecedores del enigma del tiempo y acertadamente discierne la gran estampa de Schopenhauer sobre Royce. Quizás, Borges más famosamente, en "Magias parciales del Quijote" (1949) pretende citar a Royce sobre el mapa dentro del mapa, aunque en verdad produce una traducción telescópica del original de Royce (669). Añadiendo una línea de "Otro poema de los dones", mencionado anteriormente, son las referencias completas inventariadas publicadas por Borges sobre Royce, hasta donde yo conozco. Uno de los hechos más destacados sobre Borges es su falta de celos sobre prioridad literaria: una vez que Borges leyó a Royce, alegremente le atribuyó ideas que él, con bastante antelación, había pensado por sí mismo. El idealismo es un freno en las pretensiones de originalidad del ego: enseña la alegría incontenible de ser una copia.

Aquí debemos pausar para considerar las irregularidades de la recepción internacional de la filosofía. Que Borges llame a Royce un hegeliano demuestra su deuda a una doxa filosófica del idioma inglés de entreguerras, una mirada que mal entendió tanto a Royce y a Hegel. Primero, Hegel nunca fue un idealista absoluto al estilo inglés. Los idealistas angloamericanos de fines del siglo XIX inflaron a Hegel a tal grado que James se burlaba de ellos por actuar como si su-

1 Es mencionado, por ejemplo, como una de las fuentes en su ensayo de 1936, "La doctrina de los ciclos".

2 Por supuesto que casi nadie escribe tan bien como James, pero Royce ciertamente no es un escritor miserable como Bradley. Donde Bradley es opaco e indeterminado, Royce es exhortativo y explica como profesor de escuela.

bieran en un globo de aire caliente cada vez que la noción del Ego trascendental atravesaba sus mentes (1: 365). Pensadores alemanes y franceses habrán de redescubrir un Hegel muy diferente, más de mundo, y dinámico (por ejemplo, marxista) en los años 1920 y 1930, un Hegel que no apareció en el idioma inglés hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XX. Segundo, Royce no es exactamente un hegeliano. Tomó parte del gran legado idealista post-kantiano, más que solo de Hegel, y fue crítico de este en varias ocasiones, incluyendo su hostilidad a las ciencias empíricas y su indiferencia hacia la lógica y las matemáticas.[3] Royce es llamado hegeliano por las mismas razones que los miembros de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días fueron llamados mormones: la descripción correcta es muy larga. En sus propias palabras, la filosofía de Royce era "post-kantiana, modificada empíricamente, Idealista, algo influenciada por Hegel, pero también no *desinfluenciada* por motivos schoperhauerianos, con una pizca de Fichte añadido" (Clendenning, 1999, 212). Por ende, podemos perdonar a Borges la etiqueta de "hegeliano". Aunque Royce llamaba a su filosofía idealismo absoluto durante la mayor parte de su carrera, su pensamiento creció cercano al de James, y eventualmente llegó a una posición final que él llamó, sin considerarlo un oxímoron, "pragmatismo absoluto" (Royce, *Problems of Christianity* 2: 123). Es acertadamente justo incluir a Royce bajo el paraguas amplio del pragmatismo, por lo menos como participante en la conversación.

La lectura que hace Borges de Royce levanta una pregunta más grande sobre la recepción internacional del pragmatismo estadounidense. La lectura detenida de James y Royce hecha por Borges sigue los caminos de Macedonio Fernández, mentor de Borges, un devoto lector de James quien mantuvo una correspondencia, que ha desaparecido sin dejar rastro, con él (Nubiola, Schwartz). Los intereses de Borges en Royce reflejan la hospitalidad que el pragmatismo estadounidense encontró en climas latinos. Pensadores como Fernández en Argentina, Unamuno en España, y Papini en Italia habían escrito sobre pragmatismo durante la Primera Guerra Mundial, siendo James su principal referente internacional. Aunque aún está por ser contada la historia completa de la absorción del pragmatismo estadounidense en el mundo latino, Nubiola y Zalamea (2006) nos cuentan mucho sobre Peirce, e identifican que los primeros tratados sobre pragmatismo en español fueron publicados en Uruguay en 1909 y Argentina en 1910, aunque el *boom* académico no despegaría hasta la década de los setenta. La lectura de Royce por Borges durante la Segunda Guerra Mundial cayó entre dos olas de interés, y aunque Borges leyó bajo su propio tiempo, quizás la campaña de Royce en sus últimos años de vida contra el imperialismo alemán en 1916 le dio mayor relevancia durante los años de guerra en los años cuarenta.

3 *The World and the Individual I*, 1899, 526. Para el contraste de Royce con Hegel, ver Trotter, 2001, 22-23. De Royce, *Spirit of Modern Philosophy* demuestra claramente su deuda con el pensamiento del siglo XIX, incluyendo una larga dosis de Schopenhauer.

El mapa de Royce

De "Magias Parciales del Quijote" uno puede tener la impresión de que el mapa de Royce es presentado de forma compacta. Pero *The World and the Individual,* un trabajo que cubre más de mil páginas, es ciertamente un matorral espinoso, y la metáfora del mapa se extiende ampliamente. (Por supuesto, leer a Borges y Royce *vis à vis* lleva a la conclusión ineludible: Borges es único entre metafísicos idealistas por su prosa concisa. Solo Berkeley es su rival). Los siguientes pasajes extensos proveen la exposición central y da una buena probada del estilo discursivo de Royce.

> Parecería como si, en el caso de nuestros poderes para dibujar mapas fueran perfectos, podríamos dibujar nuestro mapa cuando escogiéramos dibujarlo. Permitámonos, entonces, escoger, por una vez, *dibujarlo dentro y sobre una parte de la superficie de la misma región que se va a mapear.* ¿Cuál sería el resultado de intentar desarrollar este propósito? Para asentar nuestras ideas, supongamos, si lo desea, que una porción de la superficie de Inglaterra es perfectamente plana y suave, y está destinada a la producción de nuestro mapa preciso de Inglaterra … Pero ahora supongamos que ésta, nuestra semblanza, va a realizarse de manera absolutamente exacta, en el sentido anteriormente definido. Un mapa de Inglaterra, contenido dentro de Inglaterra, es representar, al detalle más menudo, cada contorno y marca, natural o artificial, que ocurre en la superficie de Inglaterra … Para el mapa, para que esté completo, de acuerdo a la regla indicada, deberá contener, como parte de sí mismo, una representación de su propio contorno y contenidos. De tal forma que para que esta representación sea construida, la representación misma deberá contener una vez más, como parte de sí mismo, una representación de sus contorno y contenidos; y esta representación, de tal manera que sea exacta, deberá contener una vez más una imagen de sí mismo; y de forma seguida sin límite. Deberemos ahora, ciertamente, tener que suponer que el espacio ocupado por nuestro mapa perfecto es infinitamente divisible, aun cuando no sea un *continuum*. (Royce, *World* 1, 1899, 504-05, énfasis original).

Tal como Royce comenta sobre el mapa en las siguientes ochenta páginas, igualmente, es imposible resumir, o quizás comprender, todas las sutilezas. El contexto es un buen lugar para empezar. El mapa viene en un ensayo suplementario de 115 páginas del volumen 1 de *The World and the Individual* y fue inventado para marcar un punto metafísico en una disputa técnica con F.H. Bradley. El ensayo es una escaramuza, en otras palabras, entre dos idealistas absolutos del mundo angloparlante de alrededor de 1900 sobre la relación entre lo humano ("el individuo") y lo absoluto ("el mundo"). Sobre este ensayo Royce dijo que era "una de las cosas más importantes y serias sobre las que alguna vez podré escribir, o que alguna vez habré escrito" (Kuklick, 1977, 370). Lo "absoluto" servía al idealismo del siglo XIX estructuralmente como un equivalente de Dios o el *Geist* de Hegel —el principio que garantiza un orden ulterior en el universo y significado de la vida. Básicamen-

te, el absoluto de Bradley hacía su trabajo a espaldas de los seres humanos que tienen experiencias: era infinito e inaccesible, pero de alguna forma esencial para el orden último de las cosas. (La respuesta de James fue invitar a Bradley a desechar lo absoluto y juntarse a los rangos de los pragmatistas, ya que el absoluto no tenía ninguna relación práctica a la experiencia humana excepto por ofrecer el confort de un orden metafísico último). Bradley restringe a lo absoluto dentro de la comunicación con la humanidad porque nunca podemos aproximarnos sin quedarnos atascados en una serie de relaciones sin fin.[4] El absoluto de Bradley, que más bien se asemeja a su individual, sufre de solipsismo. Royce, cuyo absoluto es inmanente con la presencia, no puede ser tolerado por la conclusión fríamente inhumana de Bradley. Él dice que el sistema de Bradley genera "resultados completamente vanos y negativos" (Royce, *World* 1, 1899, 499) y más bien llama de forma sarcástica a su absoluto como "una suerte de esponja auto-absorbente" (565).

La movida clave de Royce es repensar el absoluto matemáticamente. Bradley se queda atorado en una regresión infinita, la cual es, después de todo, un concepto matemático. Referenciando a Dedekind y Cantor entre otros matemáticos de vanguardia de la época, Royce argumenta que "una Infinita Multitud puede, sin contradicción, ser vista como determinadamente real" (*World* 1, 1899, 476). Infinito puede ser una "serie bien ordenada" antes que una flecha expansivamente sumativa. Royce repasa cómo Cantor utiliza un procedimiento de mapeo uno a uno para demostrar que las partes de un conjunto infinito se corresponden con el todo. Aunque estemos tentados a pensar que hay el doble de números enteros que números impares, cada número impar puede ser mapeado seriadamente a un número entero sin que exista límite. Por lo tanto, el tamaño del conjunto de números impares es el mismo que el conjunto de números enteros. De la misma forma, cada número primo puede mapearse a un número entero.

Borges, quien aprendió a través de Russell el conjunto de Cantor tan temprano como en 1921, ya estaba empapado sobre la ciencia de los números transfinitos cuando leyó a Royce.[5] En su ensayo de 1936 "La doctrina de los ciclos", Borges mostró un dominio del principio de Cantor que una parte de un todo infinito puede tener una relación uno a uno con el todo. Como lo dice con su determinación característica: "conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales" (Borges, 1996, 387).[6] Empujando la exposición a extremos, de forma característica, él nota que cada múltiplo de 3018 se mapea a un número

4 Borges provee un sumario simpático de la regresión de Bradley en "Avatares de la tortuga" (1996, 257).

5 El libro de Kasner y Newman de 1940 *Mathematics and the Imagination*, que figura una presentación del trabajo de Cantor (42-64), también fue una fuente clave para Borges. Este libro tiene por lo menos tres distinciones: inventó la noción de un "googol" (10 elevado a la 100ma potencia), su portada está adornada con el grabado de un gran *aleph null* (una distinción bibliográfica que Borges seguiría en 1949, sin el *null*), y Borges lo lista como uno de los 75 libros de su biblioteca personal.

6 Esta frase clarifica el título de "Magias parciales del Quijote" —por ejemplo, un sistema dentro de un sistema.

entero, e inclusive hasta cada exponente de 3018. La "cardinalidad" o el orden contable de (1) todos los números enteros, (2) los números impares, (3) los primos, (4) los múltiplos de 3018 y (5) los exponentes de 3018 son lo mismo, nombrados infinitamente. Cantor llamó a este número $\aleph_0$ (pronunciado "*aleph nought*" en el Reino Unido o "*aleph null*" en los EE.UU.), no sin un poco de timidez kabalística.[7]

El mapa dentro de un mapa de la tierra de Inglaterra ideado por Royce es una ilustración del descubrimiento de Cantor que se refiere a que lo infinito no requiere esparcirse en una serialidad vertiginosa, pero puede tener un orden manejable, especificidad y determinación. Su mapa es una metáfora vívida del mapeo uno a uno, central en la teoría de conjuntos de Cantor. Royce quiere garantizar la posibilidad de competir entre la experiencia temporal y el orden eterno. Su absoluto es un tipo de comunicación amplia entre especies del Espíritu que atraviesa tiempo y espacio. Aun en el trabajo que dio a conocer a Royce, *The Religious Aspect of Philosophy* (1885), hay una dimensión semiótica implícita hacia lo absoluto como el principio que hace que los significados compartidos sean posibles entre distintas conciencias; en sus términos, la posibilidad de error presupone una estructura más amplia de significación. (El gesto característico de Royce es la afirmación *ex negativo*). Como exterminador del solipsismo, lo absoluto es un principio de comunicación. Como lo puso en otro contexto, lo absoluto es "la conciencia espiritual total que expresa, acoge, unifica, y disfruta toda la riqueza de nuestra lealtad, resistencia, y pasión humana" (Royce, *Spirit* 216). El absoluto es Dios y la humanidad a la vez —y en uno.[8] Su fascinación con el infinito matemático es parte de su proyecto en marcha de alcanzar la reconciliación de "los Unos y los Muchos".

La metáfora del mapa ilustra la afirmación de Royce de que lo absoluto es un "Sistema de Auto-Representación interno" (*World* 1, 1899, 509). Existe un mundo de diferencia entre autorrepresentación y ensimismamiento. Lo absoluto tiene forma de uno mismo, y para todos los pensadores idealistas desde Fichte, la autoconciencia era el criterio de lo individual. Fichte, ciertamente, es una figura ancestral importante para el pragmatismo, sobre todo por su principio de que el ser se constituye a sí mismo como ser en un acto de autoconstitución. La decisión de actuar es anterior a cualquier cognición. La idea faustiano-fichteana de que en el inicio era el acto aparece en el deseo de creer de James, la "abducción primaria y fundamental" de Peirce (Almeida, 2002, 14), y el idealismo de Royce. Ya que lo absoluto debe tener autoconocimiento, la noción de un sistema de autorrepresentación le da a Royce un escape de la prisión del ego de Bradley, en donde cada uno de nosotros ha "escuchado la llave/ Girado la puerta una

7 Se debate si Cantor estaba pensando en el término engendrador *Ein Sof*, literalmente *sin fin*, el cual empieza con un *aleph* en hebreo y puede significar infinito, nada, y Dios en términos de la literatura kabalística. Sabemos que Cantor decía que *aleph* en árabe significa "rebaño de ganado" (*Rinderherde*).

8 Royce, en su idealismo-colectivo para anclar significado, se asemeja a otra figura nacida dos años después de él: Ferdinand de Saussure. Su absoluto se mapea sobre *langue* de Saussure.

vez y solo una vez" (Eliot líneas 412ff). Royce proclama jubilosamente que su mapa muestra "una unidad auto-ordenada en el medio de infinita diversidad … Lo que nos interesa es la estructura positiva de todo el mundo intelectual. Hemos encontrado la estructura. Es la estructura de un sistema de auto-representación" (537). Triunfalmente proclama:

> El Universo, como Sujeto-Objeto, contiene una completa y perfecta imagen, o mirada de sí mismo … *Lo que sea, es una parte de un sistema de auto-imagen* … Y por eso, nuestra ilustración trivial del mapa ideal perfecto de Inglaterra dentro de Inglaterra, resulta ser, después de todo, un tipo e imagen de la constitución universal de las cosas. Estoy obligado a entender este resultado como uno de gran peso para cualquier cuestionamiento metafísico. (553, énfasis original)

En una actualización del principio de Berkeley que *esse est percipi*, Royce hace uno el ser y el ser representado. ¿Y cuál es el nombre del sistema de autoimagen que es (dentro) del universo? Cantor, Royce y Borges lo llaman *aleph*.

El experimento de pensamiento de Royce sobre "semblanza … hecha absolutamente exacta" se acerca más a una ilustración de su teoría de conjuntos que un programa de perfección. Como filósofo de medios, esto es, como un analista de las capacidades radicalmente distintas de acarrear distintos modos de presentación, Royce es cercano a Peirce. En el capítulo 7 de *The World and the Individual*, Royce prueba el asunto central de ambos mapas y conjuntos —la naturaleza de correspondencia— y concluye que hay muchos modos diferentes a semejanza: "Entradas en el libro contable dan un mejor registro de su propio aspecto que las transacciones comerciales que una legión de fonógrafos y kinetoscopios, montados en una tienda para registrar las transacciones, podrían [hacerlo], aun cuando se almacenara su reproducción literal perfecta" (1, 1899, 310). Aquí Royce captura preciosamente la red de medios de 1900: libros contables, fonógrafos y kinetoscopios son dispositivos de procesamiento alfanuméricos, acústicos y ópticos, que se alinean aproximadamente a dos triadas famosas: máquina de escribir, gramófono y cine (Kittler); símbolo, índice e ícono (Peirce). La defensa de Royce por los atajos cognitivos y expedientes intelectuales contra la marea creciente de positivismo —con su rigor en la ciencia— lo pone en cercanía con el pragmatismo de James. El realismo icónico no es una panacea representacional: "No se puede fotografiar el sistema solar, tampoco la constitución de una molécula … En general, el fotógrafo nos da en el mejor de los casos una sola faceta de los objetos visibles" (305). Royce termina con su crítica con este punto clave Borgiano: "La idea sería falsa en caso de que se pareciera demasiado a su objeto" (307).

Borges es el gran teórico de cómo la similitud acoge la diferencia y es bonito imaginarse que haya leído este pasaje. Es una alegría ser una copia porque, al final, cada copia es única. La "traducción" de *Quijote* de Pierre Menard puede ser ver-

balmente idéntica a su original, pero no tiene el mismo significado. Aun una copia perfecta permanecerá excéntrica a su original, porque la copia y el original nunca comparten la misma historia. Borges, como Kafka y Benjamin, siguen el principio que yo en otros lugares, parafraseando a Leibniz, he llamado "la discernibilidad de idénticos" (Peters 237-41). Aun cuando nuestros poderes de representación sean absolutamente exactos, un residuo de diferencia puede quedar entre copias.

Este sentido astuto, por la imposibilidad de repetición, la forma recalcitrante en que erupciona la diferencia en cada identidad y el fracaso final de cada intento de una representación perfecta es profundamente jamesiano. La arrogancia idealista se derrite ante la singularidad de las cosas. Que ninguna copia puede negar lo único de su nacimiento es principio político y ético de escape de los malos infinitos invocados por dogmáticos, dictadores y demiurgos. A Borges lo veo menos como un soñador de ficciones totales que como un celebrante de las rupturas bendecidas en ellas y, por ende, más cercano a James que a Royce. El universo mismo puede ser una total ficción: la libertad reposa sobre estos "intersticios de sinrazón" que nos indican que es falsa (Borges, 1996a, 258). La imposibilidad de la existencia de un medio capaz de replicar perfectamente es a la vez un punto ontológico sobre la naturaleza de las cosas y un punto ético sobre la unicidad de cada acto.

Pese a que Borges es escéptico, aunque de una forma encantadora, sobre el proyecto de Royce de salvar la significación última, sacan conclusiones similares acerca de Cantor. Para Royce, un infinito determinado matemáticamente demostraba cómo el absoluto podía, a la vez, ser infinito y singular, esto es, cómo el raciocinio total y la experiencia humana fragmentaria podían convivir entre sí. Para Borges, "la teoría heroica de conjuntos" de Cantor refutaba la doctrina de Nietzsche de la eterna recurrencia. Entre las dos fracciones más pequeñas que uno pudiera imaginar, aún existe una infinidad de otras fracciones. Porque cada punto contiene un universo infinito de otros puntos, concluye Borges, la posibilidad de que cualquier cosa ocurra dos veces de forma exacta y en la misma manera puede calcularse precisamente como cero. Por ende, argumenta que Nietzsche es refutado (Borges, 1996b, 387). En justicia, Borges trata al *ewige Wiederkehr* de Nietzsche más bien de forma tendenciosa, como permutaciones estadísticas entre estados físicos antes que como un comentario moral sobre amar el destino de uno actuado *como si* todo lo que es meritorio de repetición eterna (Selnes, 2007). Cantor jugó un rol similar para Borges y para Royce: como una cura al tedio cósmico de lo que Hegel llamaba "infinito malo" (seriación interminable). Un mapa en el suelo de Inglaterra contiene una infinidad dentro del mapa, no una reiteración interminable. El hecho de que cualquier intervalo, aun en cualquier punto, contiene un infinito, un $\aleph_0$ de puntos, refuta la idea de que toda acción es una copia o infinitas series de copias de algún evento futuro o pasado. Royce domestica el infinito; Borges niega la posibilidad de repetición en el universo. Ambas, especialmente la última, son movidas jamesianas.

Mapas en escala 1:1

El teórico de medios alemán Bernhard Siegert (2003, 65-91) esboza un posible contexto histórico importante del interés de Borges en la creación de mapas. El imperio español bajo Felipe II, argumenta Siegert, fue el lugar de nacimiento tanto de la moderna burocracia estatal como de la ciencia experimental moderna, que emergieron de la administración de datos de los medios auspiciados por el estado. La monarquía medieval típicamente demostraba poder a través de un tour real por el reino, juntando distintas locaciones como un itinerario de avistamientos de cuerpos. El poder de Felipe se manifestaba de una forma distinta. Rompiendo la práctica medieval de llevar el cuerpo real de gira, Felipe fundó su estado basado en medios de procesamiento de información: "Cada día llegan montañas de papeles: noticias, informes, memoriales, consultas, peticiones. El rey, rodeado de un creciente ejército de funcionarios, lo revisa todo, y llegado el caso, resuelve. Antes el rey acudía al problema, ahora el problema acude al rey" (Comellas, 2003, 102). Ciertamente, Felipe era a veces llamado "el rey papelero". *Quad non est in actis, non est in mundo* [lo que no está en los documentos no está en el mundo] es un dictamen adscrito a la bisabuela de Felipe (dos veces), la reina Isabela, que él aplicó en proyecto tripartito de administrar el imperio vía números, imágenes y escritos, esto es, a través de la contabilidad, cartografía y reportes narrativos. Estos tres tipos de medios requerían de papel disponible, de expertos y de la institución de la oficina. Mientras que el espacio medieval había sido antropomórfico o alegórico, representado a través del cuerpo del rey o emblemas heráldicos, el nuevo espacio de España era abstracto y afín a la navegación. Siegert argumenta que América nació de mediciones y como un espacio de datos. La exploración de los mares construida sobre un nuevo tipo de mapeo —una parrilla matemática abstracta en vez de narrativas teleológicas concretas. "El espacio como una jerarquía de valores fue reemplazado por un espacio como sistema de magnitudes" (Mumford, 1934, 20).

Para Siegert, el momento clave de transformación fue la década de 1570, aunque hubo un preludio más largo. La Casa de Contratación, la institución más relevante en su recuento, fue primeramente fundada en 1503 como una almacenadora para el intercambio con el Nuevo Mundo, pero pronto se convirtió en una unidad central de procesamiento para administrar datos sobre navíos, bienes, personas y lugares. Se suponía que los registros y la realidad debían empatarse uno a uno. Bajo el liderazgo inicial de Américo Vespucio, apuntado en 1508, la casa albergó el "padrón real", un mapa constantemente actualizado de las posesiones españolas. Siegert llama al padrón real un "*metamedium*" —el estándar con el que se medían todos los demás mapas de España. Todos los capitanes de barcos que retornaban tenían órdenes de suministrar datos de sus bitácoras, algo que parece que hacían sin entusiasmo, en parte porque al tener un mapa central bajo el control real disminuía su monopolio de conocimiento sobre la navegación, al reconocer certeramente corrientes y ciclos lunares. La posición de "cosmógrafo, fabricador de cartas e instrumentos para la navegación" fue creada en 1523 y

fue ocupada por un número importante de académicos-burócratas durante las siguientes décadas. Para Siegert, la figura más importante fue Juan de Ovando, quien introdujo reformas administrativas generales en 1571. Su objetivo era una "recopilación de Indias" involucrando, una vez más, tres tipos de datos: tablas (listados y contabilidad), gráficos (mapas e imágenes) y textuales (narrativa, descripción). La Sección 3 de sus *Ordenanzas* solicitaba nada menos que una "descripción y auerigación cumplida y cierta de todas las cosas del estado de las Indias" (Siegert, 2003, 86). De acuerdo con Ovando, si los datos de la corona eran incorrectos o fuera de fecha, el imperio mismo estaría amenazado con la ruina. Como Siegert nota, "[el] papeleo era una batalla contra la entropía" (79). En un sentido, el imperio español fue simulado en la Casa de la Contratación; los datos eran el lugar donde el imperio existía como una totalidad manejable. El Nuevo Mundo era un experimento de mapeo en el cual los datos sobre su territorio coincidían con el territorio mismo —al menos en lo concerniente con el poder real. (Indudablemente, las personas nativas de las Américas tenían otras opiniones).

Aquí el trabajo académico se muerde su propia cola: la narrativa de Siegert termina en "Del rigor en la ciencia" de Borges, y nota que "el furor sin fondo de Ovando por la descripción solo podía satisfacerse con nada menos" que un mapa que coincidiera punto por punto con el territorio. La ficticia fuente de la leyenda de un viaje español del siglo XVII de un tal Suárez Miranda sobre "varones prudentes" y un reino de *cosmógrafos* fanáticos recuerda el contexto de Siegert. De acuerdo con el principio de que las ficciones de Borges, como todos los mapas, dejan trazos de realidad histórica en ellos (Balderston), podemos esforzarnos por escuchar un leve eco en un ítem del siglo XVII del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español: Melando Suárez de Miranda, "Memorial que presenta a los pies du su Magestad el Capitan de Mary y Guerza de la Fragata S. Thomas de Aquino … para manifestar su innocienzia en respuesta de los cargos que la hecho el Auditor General sober la perdita de Galeon S. Juan" (1692). Esta apelación une el nombre "Suárez Miranda", al control gubernamental y la navegación española del siglo XVII, sin mencionar metafísicas escolásticas. El proyecto de un mapa uno a uno termina en andrajos en el siglo XVII, tal como el mismo imperio español.

Una fuente más aproximada para un mapa 1:1 es *Sylvie and Bruno Concluded*, de Lewis Carroll, el segundo de su novela final.[9] Un diálogo entre un narrador sin nombre y un profesor alemán llamado "Mein Herr" se desarrolla de la siguiente manera. El profesor alemán nota que su país aprendió a realizar mapas de los ingleses:

> "Pero lo hemos llevado mucho más lejos que *ustedes*. ¿Cuál es el mapa más *grande* que considera usted que sería realmente útil?".
> "Aproximadamente seis pulgadas por cada milla".

9 Esta fuente fue identificada por Siegert (2003, 90-91) y www.answers.com/topic/on-exactitude-in-science (accedido 13 de abril 2007).

> "¡Solo *seis pulgadas!*", exclamó Mein Herr. "Prontamente llegamos a seis *yardas* por cada milla. Después intentamos *cien* yardas por una milla. ¡Y después vino la más grande idea de todas! Nosotros en realidad hicimos un mapa del país, ¡en la escala de *una milla a una milla*!".
> "¿Lo ha usado mucho?", pregunté.
> "Nunca ha sido extendido, aún", dijo Mein Herr, "los granjeros lo objetaron: ¡dijeron que cubriría todo su territorio, y taparía toda la luz del sol! Entonces ahora usamos al país mismo, como su propio mapa, y le aseguro que funciona cercanamente igual de bien". (Carroll, 1893, 169)

El humor astuto en "cercanamente" lo podemos leer de manera retroactiva como Borgiano. Carroll, en su otra encarnación como Charles Lutwidge Dodgson, un profesor de matemáticas de Oxford, se oponía a la teoría de conjuntos de Cantor. ¿Podría ser que su representación de un profesor alemán ficticio exhortando la creación de mapas en la escala de 1:1 pudo significar un ataque oblicuo al método uno a uno de Cantor para determinar la cardinalidad de los infinitos? Quizás no.

Mapas en una escala mayor a 1:1

Los estudios académicos sobre Borges muchas veces confunden el excesivo mapa exacto "Del rigor en la ciencia" con el mapa de Royce.[10] ¿Son lo mismo? No exactamente. El primero eleva el problema de una escala distorsionada, de un afán por semejanza que culmina en una diferencia fútil; el mapa dentro de un mapa levanta el problema de un *mise-en-abîme* que culmina en un autoconocimiento mareante. Y aun así los problemas de escala inflada y *mise-en-abîme* son últimamente convertibles. Un mapa que cubriera la totalidad de Inglaterra es solo un nivel hacia arriba de una serie de mapas que Royce pone en el suelo de Inglaterra. Él solo imagina sus series de mapas creciendo más pequeños dentro de cada uno, pero no existe razón por la que no imaginemos que sea de la otra forma. Cada nivel implica otro nivel, entonces, ¿por qué no ir hacia arriba? Si cada mapa se encuentra dentro de otro mapa, ¿en qué mapa se encuentra contenido el suelo de Inglaterra? La respuesta, por supuesto, es el territorio de Inglaterra mismo, que seguramente funciona tan bien como el mapa completo de Inglaterra.

Permitámonos completar el mapa de Royce preguntándonos qué pasaría si nos alejamos [*zoom out*]. ¿En qué mapa se encuentra contenido el territorio de Inglaterra? Parecería que si nuestros poderes de dibujar mapas fueran perfectos, podríamos dibujar el mapa donde quisiéramos dibujarlo. Permítanos, entonces, escoger dibujarlo tanto cubriendo como extendiéndose más allá de toda la su-

10 Dubnick, por ejemplo, se refiere a "al mapa hipotético de Josiah Royce como coextensivo con el territorio que supone representar" así como a su "mapa dentro de un mapa" en "Bodying Forth the Impossible". Solo el segundo se encuentra en Royce.

perficie de la misma región a ser mapeada. Un mapa de Inglaterra en una escala, digamos, 2:1 magnificaría todas las figuras y contornos del territorio. Su centro cubriría el territorio de Inglaterra y sus filos se desbordarían a una penumbra circundante. Debido a que es un mapa perfecto que representa el territorio de Inglaterra en cada *quantum* y partícula, tiene que representar cualquier cosa que ocurra en el territorio. Ya que el territorio ha sido cubierto por un mapa enorme que dobla el tamaño de cada cosa, una representación perfecta del territorio tendrá que mostrar esa porción del metamapa que justamente lo ha cubierto. El borde externo del metamapa que cuelga más allá de los bordes del territorio no es de interés para el metamapa, cuya tarea consiste en representar a Inglaterra misma. (Como el metamapa es capaz de seguir encontrando a la Inglaterra verdadera entre las capas acumuladas —por ejemplo, como el territorio retiene la soberanía como una plantilla representante para su representación— es un problema que aquí lo dejo sin resolver— y uno que Royce no explicó).

¿Cómo el metamapa representará el centro interno de Inglaterra, ahora amplificado por 2X y cubriendo todo el territorio? Enfrenta un problema curioso. Ya que el centro doblado está en cotérmino con Inglaterra misma, y por ende también debe ser doblado si el metamapa ha de hacer su trabajo perfectamente. (Asumamos que la perfección en el mapeo incluye adaptación y correspondencia a los cambios). Por ende, el mapa entero, incluyendo sus aros externos colgantes, ahora debe representar la nueva imagen sobreimpuesta sobre el territorio de Inglaterra, haciendo una versión amplificada 4 veces. ¿Si el centro interno doblado es doblado otra vez, entonces el metamapa no debe representar este doblamiento otra vez? Nos enfrentamos a otra serie infinita, aún más monstruosa que el mapa original de Royce. El doblamiento debe ser doblado *ad infinitum*, cada iteración mapea un pedazo más pequeño del territorio. Si todos los niveles en las series de magnificaciones ocurrieran simultáneamente en el metamapa de Inglaterra, producirían una imagen agrandada del retroceso continuo del punto central del territorio. Si cada iteración tuviera un tiempo de vida, digamos de un segundo, los primeros doblamientos revelarían un desfile fascinante de vistas aún más ampliadas del centro de Inglaterra. Pero pronto las duplicaciones hundirían el mapa en un espacio nulo de representación. La abstracción de un punto que retrocede sangraría a la imagen hasta que se seque. Nuestro mapa 2:1 culminaría en la magnificación sin fin de un punto geométrico.

El mapa original de Royce y nuestro mapa perverso de 2:1 tienen cierta simetría. En su mapa, la integridad icónica del mapa de Inglaterra es preservado en todos los niveles. Aun cuando los mapas dentro de los mapas retroceden hacia un punto, permanecen como imágenes conectadas con el territorio por una correspondencia uno a uno. En nuestro mapa, se pierde la visión total en la primera ronda de copiado. El punto cero se expande instantáneamente, desbordando todas las relaciones de representación. El mapa de Royce, aunque se empequeñece seguidamente, es en realidad un telescopio en donde los niveles más finos de magnificación permiten miradas distantes. El mapa 2:1, en cambio, es como un microsco-

pio cuya función de *zoom* se ha vuelto loca: al bajar la escalera de magnificación se hundirá hasta que todo lo que mapea sea el grano fractal del punto nulo en la intersección del eje X y del eje Y. Pocos ítems merecen el término borgiano de "vertiginoso" como este ciclo de retroalimentación desquiciado.

Un elemento destacado del mapa de Royce fue mencionado por Peirce, que escribió una reseña de *The World and the Individual*: a cualquier nivel en la serie, siempre habrá un punto en cada mapa que corresponde exactamente con el territorio. (Peirce, 8, 1935-1966, 100-130; Almeida, 2002, 27). Aunque el mapa de Royce pueda parecer un fantástico experimento mental, es en realidad el descubrimiento de la naturaleza en general de los mapas: a saber, que constituye una diferencia el espacio en donde se encuentra el mapa. Cualquier mapa utilizado para orientación debe ser un mapa dentro de un mapa. Un mapa de París me puede resultar útil en Iowa City, con fines educativos o nostalgia, pero no será autorrepresentativo. Si utilizo un mapa en París, sin embargo, debe implicar un punto virtual móvil en el cual el mapa mismo está ubicado. Cuando un mapa (asumiendo una escala menor a 1:1) se encuentra dentro del territorio, debe encontrarse en algún lugar dentro del mapa. La primera cosa que un usuario de un mapa debe hacer es encontrar el mapa en el mapa, por ejemplo, debe identificar la ubicación en el mapa, en donde el usuario, con mapa en mano, está ubicado. Los mapas fijos usualmente designan este lugar con un punto que dice "Usted está aquí". GPS, astrolabios y orientación por compás también llenan esta función. Con un mapa en un dispositivo móvil, el punto de "usted está aquí" puede moverse alrededor sobre (o fuera) del mapa. La visión de Royce era expandir el punto de *usted está aquí* hacia un plano, de tal forma que el mapa tenga un elemento de autorrepresentación en vez de uno de autolocalización, e hizo que el mapa se encuentre a sí mismo antes que pedir al usuario que lo haga. El mapa de Royce se dibuja a sí mismo, mientras que un mapa ordinario sirve convenientemente para la navegación de sus usuarios al restringir sus recursos autorrepresentacionales a un mísero punto. Esta orgullosa incompletitud semiótica de los mapas los convierte en dispositivos preminentemente pragmatistas. (Los mapas, como modeladores del potencial movimiento en el espacio, también son imágenes en movimiento de un tipo diagramático: "proyección" fue un término de mapeo, mucho antes que cinemático o sicoanalítico). Cualquier mapa que corresponde con un territorio real es necesariamente autorreferencial, al menos de manera potencial. Que no haya existencia sin autorrepresentación en el universo puede ser debatido, pero esto es una certeza en los mapas.

Mapas, medios y matemáticas

Royce, Peirce y Borges nos apuntan hacia un mapeo posterior de Inglaterra. En 1967 Benoit Mandelbrot, el inventor de la geometría fractal, famosamente preguntó: "¿Cuán larga es la Costa de Bretaña?" y concluyó que la longitud dependía

del palo de medición.[11] La costa de Bretaña es infinitamente subdividible, lo que quiere decir que es un “fractal” o estadísticamente autosimilar. Un palo de medición más largo descubrirá una longitud total más pequeña que un palo más pequeño, pero para todos los tamaños de palo la relación entre el palo y la longitud se mantiene más o menos consistente (lo que significa que podemos determinar la “topología dimensional” de la línea costera, que es aproximadamente 1.25). En el sistema de medición empírico de la costa de Bretaña, eventualmente se alcanzará un punto límite en el cual el error de la medición es mayor que el de observación. Las mediciones se volverán granulares a medida que encontremos partículas de silicio o los constituyentes subatómicos de la materia. Pero a las matemáticas, como la metafísica y la literatura, no les debe importar el tiempo, espacio o partículas de materia, y Mandelbrot en 1967 estaba feliz de imaginarse imbricaciones infinitas de patrones dentro de patrones (a medida que las técnicas computacionales de imagen mejoraron, él se volvió un entusiasta en dibujar imágenes espectacularmente bellas de fractales). En algún punto la observación empírica (por ejemplo, finita) alcanzará los límites de las diferencias apenas notorias de percepción, o de los últimos elementos constitutivos de la materia; ciertamente, la constante de Planck sugiere que existen límites de espacio y tiempo últimos, aunque ultrafinos, que no pueden ser pasados. Cuando pensamos matemáticamente, no debemos pensar en materia o finitud y somos libres de soñar mapas que son perfectos en representación en todos los niveles de resolución e instantáneos en darnos retroalimentación. Podemos pensar alrededor de lo infinito (gracias en gran parte a los mapas de Cantor), pero no podemos medirlo o verlo. Nuestros medios de representación —nuestros medios— siempre nos fallan. Esta falla con el infinito es, quizás, la condición de la acción humana.

Como pensadores de paradojas sobre series infinitas, especialmente en relación con el tiempo, Royce y Borges investigaron la metafísica de copiar. Esto los ubica certeramente en el dominio de la filosofía de medios. La identidad en todos los niveles de magnificación o la exactitud infinita en la representación es posible en la fantasía matemática, no en cualquier medio realmente existente. Desde Laplace a Babbage en adelante, muchos soñaron con la inscripción continua e infinita en todos los niveles de magnificación en medios análogos como fotografía y fonografía, tal que la continua finura de la magnificación revelara tesoros infinitamente explorables de imagen y sonido, cuando fueran ampliados, o su velocidad reducida a escalas más finas (Peters, 2003). Royce se ubica al final de esta línea por radicalizar la fantasía de una perfecta representación finita. Pero los medios, al contrario de las matemáticas, siempre llegan de manera eventual a un límite de resolución. Ampliar una fotografía eventualmente mostrará granos de nitrato de plata, y una imagen digital eventualmente llegará a los pixeles. Las propiedades del medio —siguiendo a Roland Barthes estoy tentado a decir es su “grano”— eventualmente sobrepasarán el objeto y el medio, tarde o temprano perderá su poder referencial. (El ejemplo

11 Dayan sugiere la relevancia de fractales a Borges.

de libro de texto de un fenómeno fractal es una cámara de video apuntando a un monitor con un mapeo de 1:1; Peitgen et al., 1992, 24-27). Diferente a las matemáticas, la suerte de la teoría de medios es el ruido. Debe confrontar la inevitable degradación a la que lleva el copiado repetitivo. En contraste, las matemáticas están libres del grano y polvo de la materia empírica. Con Platón, su santo patrón, las matemáticas estudian cómo morir —por ejemplo, cómo trascender la finitud. Nuestros instrumentos —ojos, oídos, cámaras, grabaciones sonoras— son limitados por definición. La forma que tendría un medio que nunca cediera a la granularidad es una pregunta embriagante que Royce y Borges nos animan a preguntar. Borges sugiere que sería una pesadilla; Royce lo hace performativamente a través del vértice interminable de su prosa. La imperfección es el sello de la vida —y de los medios. Toda representación empírica depende de, y colisiona contra la pared de la finitud. Tenemos suerte de tener mapas imperfectos.

En su prefacio cálido y elogioso a las lecturas de James sobre pragmatismo, Borges citó a Coleridge indicando que todas las personas nacen aristotelianas o platónicas, e indica: "Para estos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquellos, el mapa del universo" (Borges, 2001, 219). Borges ubica a James en el primer campo, por supuesto, pero las simpatías de Borges sorprenderán a aquellos que lo ubican en el segundo campo. El universo pluralista de James puede ser estéticamente inferior a uno monista, pero es éticamente superior: "Es el único, acaso, en el que los hombres tienen algo que hacer" (221). Y la noción de que el lenguaje es un mapa del universo no es una ratificación del lado "platonista", ya que un mapa, hasta uno cuya semblanza es absolutamente exacta, puede únicamente ser, como hemos visto, un sistema de símbolos arbitrarios. La perfección en el mapeo puede venir solo a través de autotragarse o ahogar su territorio.

Al final, Royce provee a Borges de una imagen del universo "singular, increíble e inolvidable". James, en cambio, alienta a Borges a mantener una vigilia al flujo permanente de la autorrepresentación del universo, buscando fallas u otros signos de "la inmortalidad y la libertad" (Borges, 2001, 219). Como en James, escucho en Borges el murmullo de una inteligencia que se deleita tanto en las grandes imágenes del universo y en las paradojas que demuestran que cualquier imagen, no importa cuán cautivante sea, es falsa. Para Borges, las apuestas metafísicas son más altas que para James, porque Borges es perseguido por la idea de que el universo es en sí mismo una gran imagen; James, a pesar de su magna lucha contra el nihilismo y su flirteo con el *continuum* espiritista de inteligencia no humana, se mantiene seguro en que todas las ideas que hay allá afuera son últimamente productos de la imaginación humana. A pesar de ello, comparten el deseo de ser encantados por fantasías metafísicas, pero nunca en demasía como para empeñar sus almas a ellos.[12] **post(s)**

12 Quisiera reconocer la asistencia en la investigación de Aaron Sachs, los comentarios extremadamente útiles de LeeR Lambert, Dieter Mersch, Jaime Nubiola, Ben Peters, y Margaret Schwartz, y la guía indispensable de Daniel Balderston.

Referencias

Almeida, I. (2002). Borges and Peirce, on abduction and maps. *Semiotica* 140, 13-31.

Balderston, D. (1993). *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press.

Borges, J. L. (1986). Cuando la ficción vive de la ficción. *Textos cautivos*. Tusquets, 35-7.

Borges, J. L. (1974). Magias parciales del Quijote. *Otras inquisiciones*. Emecé, 667-69.

Borges, J. L. (1975). There Are More Things. *El libro de arena*. Emecé, 39-45.

Borges, J. L. (1996a). Avatares de la tortuga. *Obras completas 1: 1923-1949*. Emecé. 254-58.

Borges, J. L. (1996b). La doctrina de los ciclos. *Obras completas 1: 1923-1949*. Emecé, 385- 92.

Borges, J. L. (1997). Naturalismo al día. *Obras completas en colaboración*. Emecé, 315-18.

Borges, J. L. (2001). William James, Pragmatismo: Nota preliminar. *Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé, 219-21.

Borges, J. L. (2005a). Nueva refutación del tiempo. *Obras completas 2: 1952-1972*. Emecé, 143-58.

Borges, J. L. (2005b). Otro poema de los dones. *Obras completas 2: 1952-1972*. Emecé, 335-37.

Borges, J. L. (2007). El Aleph. *El Aleph*. Alianza, 175-98.

Carroll, L. (1893). *Sylvie and Bruno Concluded*. Macmillan.

Clendenning, J. (1999). *The Life and Thought of Josiah Royce*. Revised and expanded edition. Vanderbilt University Press.

Comellas, J. L. (2003). *Historia de España moderna y contemporánea*. Rialp.

Dayan, L. M. (2006). Borges: cosmovisión fractal. *Metapolitica* 47: 58-61.

Dubnick, H. L. (2001). Bodying Forth the Impossible: Metamorphosis, Mortality, and Aesthetics in the Works of Jorge Luis Borges. *Enculturation* 3:2. enculturation.gmu.edu/3_2/dubnick/ index.html

Eliot, T. S. (1916). *Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley*. Ph.D. Dissertation, Harvard University.

Eliot, T. S. (1962). *The Waste Land and Other Poems*. HBJ.

James, W. (1890). *The Principles of Psychology.* vols. Dover.

Kasner, E., y Newman, J. (1940). *Mathematics and the Imagination*. Simon and Schuster.

Kittler, F. A. (1986). *Gramophon Film Typewriter*. Brinkmann und Bose.

Kuklick, B. (1977). *The Rise of American Philosophy: Cambridge, Massachusetts, 1860-1930*. Yale University Press.

Mandelbrot, B. (1967) How Long is the Coast of Britain: Statistical Self- Similarity and Fractional Dimension. *Science* 156, 636-38.

Mumford, L. (1934). *Technics and Civilization*. HBJ.

Nubiola, J. (2001). WJ and Borges Again: The Riddle of the Correspondence with Macedonio Fernández. *Streams of William James* 3 (Fall), 10-11.

Nubiola, J. (2005). Jorge Luis Borges y William James. *Aproximaciones a la obra de William James: La formulación del pragmatismo*. Biblioteca Nueva, UCM, 201-18. www.unav.es/ users/BorgesWilliamJames.html

Nubiola, J., y Zalamea, F. (2006). *Peirce y el mundo hispano. Lo que C. S. Peirce dijo sobre España y lo que el mundo hispánico ha dicho sobre Peirce*. Ediciones Universidad de Navarra.

Peirce, C. S. (1935-1966). *Collected Papers*. Vols. 1-8. Editado por C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks. Harvard University Press.

Peitgen, H. O., Jürgens, H., y Saupe, D. (1992). *Fractals for the Classroom: Part One*. Springer-Verlag.

Peters, J. D. (1999). *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. University of Chicago Press.

Peters, J. D. (2003). Space, Time, and Communication Theory. *Canadian Journal of Communication* 28, 397-411.

Royce, J. (1899, 1901). *The World and the Individual.* 2 vols. Macmillan.

Royce, J. (1892). *The Spirit of Modern Philosophy.* Dover.

Royce, J. (1885). *The Religious Aspect of Philosophy*. Harper and Row.

Royce, J. (1908). *The Philosophy of Loyalty*. Macmillan.

Royce, J. (1913). *The Problem of Christianity.* 2 vols. Macmillan.

Russell, B. (1919). *Introduction to Mathematical Philosophy.* Allen & Unwin.

Schwartz, M. M. (2007). Epistolary Affinities. Department of Communication Studies, University of Iowa.

Selnes, G. (2007). Borges, Nietzsche, Cantor: Narratives of Influence. *Ciber- letras* 6, 4. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/ v06/selnes.html

Siegert, B. (2003). *Passage des Digitalen: Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften, 1500-1900*. Brinkmann und Bose.

Trotter, G. (2001). *On Royce*. Wadsworth.



1 Agradezco a Mirna Navarrete de Villalobos por transcribir este texto.

Diego Falconí Trávez, profesor asociado en el Área de Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor e investigador en el Colegio de Jurisprudencia de la Universidad San Francisco de Quito. Premio Casa de las Américas 2016.
Correo electrónico: diegofalconitravez@gmail.com
• Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Universidad Autónoma de Barcelona

Río Paraná, artistas visuales trans del sur que trabajan juntos desde 2016. Son escritores, investigadores, curadores, exfilósofas, docentes y performers. Actualmente trabajan en proyectos que cruzan imaginación utópica, ficción social, disidencias sexuales y anticolonialismo. Correo electrónico: sacchi.desanto@gmail.com

Resumen

Diálogo entre el Colectivo Río Paraná y Diego Falconí Trávez con motivo de la exposición *La pisada del ñandú (o cómo transformamos los silencios)* en Barcelona, España. Las reflexiones, desde perspectivas críticas y encarnadas, abordan los vínculos entre anti-colonialidad y disidencia sexual en los campos del arte, el activismo y la práctica museográfica para entender espacios de opresión y resistencia que los cuerpos travestis, trans y no binarios del Sur ocupan más allá de lógicas asimilacionistas.

Palabras clave

trans, travesti, anticolonial, disidencia sexual, museografía

Abstract

Dialogue between the Río Paraná Collective and Diego Falconí Trávez around the exhibition *La pisada del ñandú (or how we transform silences)* in Barcelona, Spain. The reflections, which come from critical and embodied perspectives, address the links between anticoloniality and sexual dissidence in the fields of art, activism, and museum practice. This allows to understand spaces of oppression and resistance that *travesti*, trans and non-binary bodies of the South occupy beyond of assimilationist logics.

Keywords

trans, travesti, anti-colonial, sexual dissidence, museography

Fecha de envío: 03/09/2021
Fecha de aceptación: 03/10/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2496
Cómo citar: Falconí, D. (2020). *Bajo la constelación del ñandú*. Diálogo entre el Colectivo Río Paraná y Diego Falconí Trávez. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 154-178). Quito: USFQ PRESS.



¿Cómo pensar las autorías y representaciones que cruzan disidencia sexual y anticolonialidad contemporáneamente? ¿Es posible mostrarlas con dignidad en un espacio como la Europa (Fortaleza) del siglo XXI, que se jacta de la hospitalidad como base de su cultura pero que en lo *operativo* carece de ella (Tataryn, 2013)? ¿Hay forma de hacer un uso crítico de los archivos coloniales que no subalternice, una vez más, a ciertas voces (Spivak, 2009) y que, a la par, aprenda a escuchar (Cornejo Polar, 2003, p. 202) aquello que desde hace siglos se ha venido diciendo, también en lo sexodesobediente? ¿Cuáles son los *desenganches* (Mignolo, 2010) que deben realizarse con los movimientos de la diversidad sexual global para que no se anule la potencia política, intención que yace bajo el discurso multicultural? ¿Qué tácticas deben usarse en el Reino de España y en *Catalunya* para obligar a descentrar la mirada e *interrumpir* (Hall, 2008, 11) el discurso de la colonialidad?

Estas son algunas de las preocupaciones compartidas por subjetividades que, retando las políticas de la inmovilidad, viven en constante tránsito corporal. El Colectivo Río Paraná, compuesto por Duen Sacchi y Mag De Santo*,* formado en 2016, propone formas políticas y críticas respecto a la experiencia y vida trans del sur, teniendo al cisheteropatriarcado y a la colonialidad como ideologías que actúan en simbiosis y que deben ser interpeladas en conjunto.

La conversación transcrita y editada[2] en los párrafos venideros tomó lugar el 5 de agosto de 2021, en la terraza de un piso del Poblenou, y tuvo como centro disquisitivo la exposición *La pisada del ñandú (o cómo transformamos los silencios)*, presentada entre el 16 de julio y el 17 de octubre de 2021 en La Virreina, Centre de la Imatge, en Barcelona. Este diálogo es parte de los necesarios vínculos entre arte y academia. No obstante, también documenta visiones devenidas de la vida diaspórica en el Reino de España, específicamente en *Catalunya*, marcadas por complicidades, afectos y desencuentros que las tres personas implicadas en esta conversación compartimos, durante ciertos años antes de la pandemia, en diferentes espacios que buscaban articular políticamente experiencias sexo-disidentes, racializadas y diaspóricas en la Ciudad Condal.

Diego Falconí (D.F.): La primera sala, la que da la bienvenida, es la más oscura de la exposición. En este ambiente solemne, que ustedes titulan sugerentemente "La violencia", se expone el disciplinamiento hispano hacia los cuerpos desobedientes

2 Una de las decisiones tomadas para la edición tiene que ver con el lenguaje inclusivo. Aunque a lxs tres nos interesa el lenguaje crítico contra la universalización patriarcal, tampoco podemos hacer una unificación no normativa. Por ello, y también para respetar algo de la oralidad en su paso a la escritura, se han mantenido los usos del pronombre masculino o femenino (en singular o plural) en ocasiones, y en otras el uso de formatos apócrifos como el 'nosotrxs' o 'nosotres'.

del Abya Yala. Allí se muestra el grabado de Theodor de Bry,[3] en el cual aparecen las personas denominadas *sodomitas* por parte de los conquistadores, quienes, al desbordar los binarios occidentales de género, son asesinadas, comidas por sus perros. Ustedes intervienen esa imagen macabra e inmediatamente hacen una contraposición poderosa, conmovedora. Muy cerca del grabado se exponen fotografías de personas travestis en Argentina y un par están con sus perritos, sus animales domésticos, con los que, nos es posible imaginar, conviven muy amorosamente. Pensando en el nombre de la exposición, que tiene como centro al ñandú, quisiera que aborden la cuestión animal y la de la disidencia sexual del sur. ¿Por qué esa vinculación con animales a lo largo de todo el trabajo que ustedes han presentado?

Mag De Santo (M.D.S.): Nosotros venimos trabajando en distintos proyectos donde los protagonistas son los animales, para descentrar un poco la mirada, porque en esta lógica occidental todo lo que desborde lo humano, individual, sincrético, con los bordes muy claros, termina siendo animal como sinónimo de monstruoso…

Duen Sacchi (D.S.): Bestial, diría yo...

M.D.S. Sí, pero, bueno, lo monstruoso también lo superatraviesa…

D.S. Sí, pero lo monstruoso está tan trabajado por la filosofía occidental, tan estructurado dentro de esta. El monstruo es parte de la razón. De hecho, ataca a la razón; tanto que el principal filósofo queer por estos lares dice “yo soy el monstruo que les habla”. Quiero decir con esto que la animalidad es un lugar que para nosotros ha sido conflictivo trabajar. Hemos abordado cómo se ha construido el animal, cómo se ha usado el animal para representar a todo un territorio o cómo el animal aparece como el peligro que acecha. Esto está en otras obras: *Pantera Criminal* (2016-2017) y *Elefante blanco acá* (2017).[4] En el caso de ahora, y a diferencia de antes, los animales nos encontraron más que irlos a buscar.

3 Theodor de Bry (actual Bélgica, 1528) fue un grabador europeo que trabajó activamente en la industria editorial de la época. Su trabajo que ilustraba escenas relatadas en las Crónicas de Indias es el más conocido, a pesar de que nunca visitó Abya Yala. El grabado referido, “Balboa echa a varios indios culpables del pecado de la sodomía a los perros”, puede encontrarse en el volumen: *América 1590-1634*.
De Bry, Teodoro (1997). *América 1590-1634*. Madrid: Siruela.

4 *Mi Pantera Criminal* (Beca Iberescena) es un intento por restituir las patologías científicas inventadas por los positivistas al lugar que les corresponde: la ficción. Se analizan diferentes museos y archivos que contienen historias mostradas por Cesare Lombroso y otros higienistas de la época. Dichas historias sostienen la dramaturgia y performance de productos realizados por los autores. Los museos y archivos analizados son, en Argentina, el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el de Tigre Archivos de Criminología y Psiquiatría de José Ingenieros. En Italia, el Museo Criminal en Turín de Lombroso.
Elefante Blanco Acá trabaja sobre los modos de exposición en los Museos de Ciencias Naturales y Artes. Instituciones-máquinas que inventan una semiótica y una estética tan modernista como racista, que se abastecen de disciplinas artísticas y biocientíficas para producir ficción. El elefante blanco es una figuración, una metáfora de aquello que está ahí pero nadie quiere reconocer, y que habilita a pensarnos en el entramado de ficciones de las naturculturas que habitamos.

En principio, estábamos trabajando con archivos muy antiguos, de los siglos XVI, XVII, donde la animalización y la bestialización de los cuerpos indígenas y afrodescendientes estaban en cada página. Las relaciones se establecen así, y con la bestialidad hay una continuidad con el diablo y con el mal. Por otro lado, buscábamos cómo nombrar a nuestras comunidades dando cuenta de su pluralidad y de su especificidad. En este proceso estábamos abiertos a encontrar y a dejarnos encontrar. Encontramos una constelación que los colonizadores nombraron como la Cruz del Sur. Sin embargo, antes el cielo precolonizado estaba lleno de animales: llamas, jaguares y el ñandú sideral, que nos encontró y que fue el dibujo espacial para muchas comunidades.

Bajo la constelación del ñandú tejimos un trabajo de memoria sobre las comunidades trans, travestis, no binarias y sus nombres precoloniales que residen allí; una forma de mirar algo que excede incluso el mapa colonial. Este rescate de memoria está mirado desde dentro, la idea era poder mirarnos desde dentro, qué veíamos desde dentro.



Figura 1. *Huaico epidemia (constelación Chuquichinchay)*, Javi Vargas Sotomayor, 2017. Fotografía y montaje digital impresos sobre papel de algodón.

M.D.S. En relación con Theodor de Bry y los archivos, esa conexión de las compañeras travestis con sus perros también nos encuentra. En realidad hay muchas fotos, hay un fondo en particular de una de las compañeras que amaba a sus perros. Y la imagen de Theodor de Bry nos preocupó siempre, desde el momento cero, porque la queríamos poner, pero necesitábamos hacer operaciones sobre ella; una mirilla, generar velos, recodificarla porque, así como así, al reproducir la imagen de la propaganda colonial lo único que hacemos es reponer esa propaganda. Así, alumbramos esa imagen como se hace en las vigilias; una alumbrada como dispositivo que honrara a las personas que murieron por la violencia colonial. Luego, cuando estábamos trabajando con los archivos, aparecieron las compañeras con sus perros. Fue alucinante. Nos enfrentamos a una decisión curatorial, pues quizás no eran las mejores fotos, en el sentido de las más vistosas al ojo o las más estetizadas. Incluso algunas están fuera de foco. Pero encontramos esa conexión o esa inversión que ojalá que otra gente vea. Sabemos que no hay muchos ojos que puedan encontrar ese guiño que por ahí detectamos quienes venimos con el laburo anticolonial. Como decíamos antes, en la pieza de video que preparamos aparece también una fuerte mirada no antropocéntrica donde hay una relación muy intensa con todos los seres vivientes y no vivientes. Descentrar la mirada en lo humano, como un gesto decolonial, anticolonial o indígena.



Figura 2: *La Alumbrada, objeto funerario*, ámina y montaje de luz. Río Paraná, 2021. Fotografía: Pep Herrero, 2021.



Figura 3. Fondo Documental de Fátima Rodriguez Lara, Archivo de la Memoria Trans Argentina, fotografía cromógeno.

D.F. Y, en este sentido, les pregunto, ¿cómo opera la anticolonialidad y esta mirada, por darle un nombre, de lo trans? Aunque honestamente creo que es insuficiente el nombre *trans* para lo que ustedes están haciendo. A mí me parece que una de las fortalezas que tiene el trabajo que ustedes proponen es, de hecho, cómo desestabiliza lo trans, lo anticolonial, lo *queer*. Es decir, desestabiliza una serie de categorías críticas que se usan hoy de modo acrítico. ¿Podrían desarrollar cómo este encuentro entre lo anticolonial y la desobediencia sexual, corporal, de deseo, está presente en este trabajo?

M.D.S. Lo primero que reconocimos es que, desbordando la identidad occidental de LGTBQ y volviendo incluso a las Crónicas de Indias, la disidencia no solo es erótica o sexual sino que es mucho más amplia y compleja. Es algo que a mí me preocupa en el activismo *queer* y disidente sexual actual, esto que hoy

llamamos *interseccional*. Ya desde el siglo XV venía todo junto. Por eso, se debe entender la disidencia de vestimenta, de danza, de sonidos, de cuerpos, de formas de coger. En la actualidad superglobalizada todo está superestratificado, tecnificado, individualizado. Hay que tener cuidado en separar lo sexual de lo cultural. Para desafiar la teoría *queer* o anticolonial, me parece que se debe pensar la disidencia como un desborde, incluso en contra de la idea de intersección; bueno, no sé si en contra, pero por lo menos tensionándola.

Por otro lado, queríamos pensar el alcance de la política. Somos cuerpos que estamos resistiendo en medio de innumerables, múltiples opresiones de normativización. No obstante, nos interesaba reconocer esas singularidades como superpequeñas también, como territorializadas. De allí el trabajo con los archivos, que además son de nuestros amigues. No subirnos tanto a los grandes relatos de la literatura anticolonial *queer*, la, la, la…, sino que nos preguntamos: ¿qué tenemos acá cerca? Pues tenemos un montón de travestis empobrecidas, un montón de travestis asesinadas, un montón de artistas cuir que están trabajando también con y en el empobrecimiento. Sabemos que ese empobrecimiento viene por herencia colonial. Ese relato más peque, más íntimo, después se construyó en el relato expositivo.

D.S. Además, la exposición despliega preocupaciones. Por un lado, está el conocimiento experiencial y efectivo de que las principales dirigentas travestis en nuestros contextos son originarias, algunas vienen de comunidades originarias urbanas; otras, de migración interna. Vienen, en suma, de comunidades originarias indígenas y afroindígenas descendientes. Esto ya está en la memoria común y no solo en los relatos del colono, que son los archivos de la inquisición. Así, existe el conocimiento de unas múltiples relaciones erótico-sexuales y de género que no son completadas ni acabadas en el nombre trans ni siquiera en el nombre *travesti*.

Por otro lado, queríamos dar cuenta de que una cosa es reconocer la diferencia sexual, otra es reconocer un binomio y otra es cómo esas construcciones llegan con la colonización. Por eso es importante el grabado de De Bry, porque es un documento que señala, desde el momento uno, la mirada colonial que mira cuerpos emplumados o vestidos con ropas de mujeres. Aunque luego esta mirada nos deja de importar para ver la mirada interna, y lo que nos preocupa verdaderamente es ver cuáles eran las construcciones culturales propias, saber cómo se veía el cielo, entender cómo eran las relaciones corporales, ver cómo eran las estratificaciones y las relaciones. Y la principal respuesta, y es pequeñita y al mismo tiempo es inmensa, es que esta mirada es muy plural… muchísimo, y que se reduce por la empresa colonial. Así como la Cruz del Sur, con sus dos palitos, reduce todo a un binomio muy útil económica y socialmente. Ese binomio es un binomio que viene racializado… ya es…

M.D.S. Ya es blanco.

D.S. Ya es blanco cuando se impone como forma de orden sexogenérico, no es que se hace en el camino, no es que es ante el otro, es que construye al otro. Por eso Mag dice bien que la propaganda de la diferencia racial y sexual es la propaganda de la colonia y del imperio… Propaganda que genera varias cosas, entre ellas la pasión por ir a las Indias, por tomar las Indias, por capturar las Indias, por desmembrar las Indias, por hacer las Indias. Para nosotros esto excede la pobre relación sexo-genital y erótico de género, con mucho cariño y reconocimiento hacia quienes trabajan esto; excede incluso la complejidad de la colonialidad en relación con el sexo, el género, la raza. Excede esas combinaciones.



Figura 4. *Piel de pétalo*, fotografía impresa sobre papel de algodón, Castiel Vitorino Brasileiro, 2017. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

D.F. Una intervención muy significativa que ustedes realizan tiene que ver con cómo, de modo muy delicado, interrumpen esa globalización de las identidades y despliegan varios cortocircuitos interesantes. Me refiero a otra contraposición que hacen entre el retrato de Erauso, la llamada Monja Alférez, una de las figuras reclamadas por parte del feminismo español, sin revisión de lo colonial, y Heleno Céspedes, persona trans condenada y que solo aparece en un texto judicial, sin posibilidad de tener siquiera un retrato, un rostro. ¿Podrían quizás también desarrollar esta contraposición y resaltar cómo es imposible hablar de estas categorías universales sin caer de nuevo en exclusiones? ¿Cómo ustedes resuelven esta mundialización de la subjetividad a partir de ese recabado de memoria que hacen? ¿Es posible articular un diálogo-otro?

D.S. Son peligrosas esas universalizaciones. O sea, también son necesarias, también son posibilitantes en algún sentido, pues permiten tener un nombre general, digamos. De ahí la importancia de la contraposición.

Este personaje fue pintado en vida, y nombrado como La Monja Alférez o Catalina de Erauso. Usó varios nombres masculinos, formó parte del brazo armado de la Colonia, viajó en las carreras de Indias —que se llamaban así, carreras de Indias—, llegó a territorios del sur, participó de las matanzas mapuche, aimara, quechua, y probablemente de otras comunidades por los territorios por los que pasó. Parece haber sido una persona excesivamente vil, apasionada por la matanza, quiero decir que no fue solo un mero militar, pues, por ejemplo, termina matando a su propio hermano y a otros españoles. Entonces la Corona empieza a buscarlo, porque excede los límites permitidos de la matanza. Una cosa era asesinar a las comunidades originarias y otra era que se mate a españoles. La inquisición lo apresa y allí él dice que en realidad era una mujer. Se comprueba a través de matronas que era virgen, y se despliega todo el imaginario del cuerpo puro, impoluto, de la virginidad. Participar como parte del brazo armado le permite luego de enviado a la metrópolis ser reconocido por los cardenales del Vaticano. La iglesia le reconoce su nombre y su hábito masculino. El rey hace lo mismo. Y se le da un sueldo vitalicio. Él muere como hombre.

A nosotros nos parece un referente histórico muy importante que han obviado a propósito —creo, no sé otra forma de entenderlo—, los movimientos blancos europeos. En este contexto, donde uno de los principales problemas es la ausencia de Ley Trans, no se quiere reconocer la posibilidad de cambio identitario, mientras que en el siglo XVI sí se lo estaba haciendo y se reconoce una transición, la cual no se llamará transición, pero que da cuenta de un devenir de género, aunque solamente si esa persona es un hombre blanco y militar que contribuyó a la empresa colonial.

Por otro lado, en la misma época hay otra persona que transita en el género, Eleno de Céspedes, que es apresado por la inquisición cuando es descubierto. Es afrodescendiente, liberto, cirujano, y se lo acusa de sodomita y de tener un pacto con el diablo. Se lo castiga por eso, se le imposibilita que siga estando con su mujer, no puede ejercer más su profesión de cirujano, habiendo llegado a ser cirujano de la corte. Y se dice —todavía no sabemos con certeza, hace poco alguien nos comentó— que termina regresando, yéndose a Abya Yala, terminan montándolo en un barco y mandándolo. Es interesante, Eleno es perseguido y tratado como cualquier otro cuerpo de las tierras coloniales, como cualquier otro cuerpo negro o indígena, sin más posibilidades.



Figura 5. *Retrato de Doña Catalina de Erauso. La Monja Alférez*, de Juan van der Hamen y León, óleo sobre lienzo, 1625. Fotografía: Pep Herrero, 2021.



Figura 6. *Proceso de fe de Elena/Eleno de Céspedes*, Archivo Histórico Nacional, 1587-1589. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

M.D.S. Lo curioso de Erauso es que, pese a que es reconocido en vida como una masculinidad, se insiste en nombrarlo en la historia como Catalina, en el siglo XIX. El cuadro habla de este nombre, pero los movimientos feministas la llaman Catalina y creo que con ese borramiento nominal se anula una identidad, que olvida que tuvo varios nombres masculinos, aunque no sabemos cuál es el último. En ese borramiento del nombre se abre la posibilidad de que el movimiento lésbico feminista blanco se lo pueda apropiar como una heroína. La cuestión de que mató un montón de gente y que aun así se la considere como una heroína se explica porque su relato construye la épica del héroe, en el sentido clásico del relato heroico. Sus propias memorias lo hacen así y en ellas no importa quiénes son las víctimas. En verdad, nunca importa quiénes son las víctimas, en el relato épico. Las víctimas siempre desaparecen.

D.S. Este cuadro es un relato histórico, es un documento histórico que permite entender estos borrados y apropiaciones.

M.D.S. Sí sí. Otro caso similar es Juana de Arco. Decodificar estos personajes históricos como personas trans también es difícil porque no tenemos maneras precisas de acceder a esos tiempos y a más archivos. Sí sabemos, en el caso de Erauso, que era una masculinidad porque él busca nombres masculinos. Pero es curioso que no sea reconocido ni por el movimiento trans ni sea criticado por su carácter colonizador.

D.S. Más que curioso, para nosotros es una evidencia del proceso colonial.

M.D.S. Pero, claro, es curioso en términos históricos del género porque incluso feministas argentinas que nos caen bien, que hacen el prólogo de las memorias de Erauso, ni siquiera pueden leer su carácter trans o colonial. Hablo de gente de Argentina, ni siquiera de gente de España, que dice en el prólogo que Erauso era una heroína. Y resaltando que fue a Tucumán, sin una mirada que cuestione su proceder violento y colonial… no sé, no lo termino de entender.

D.S. También hay algo importante en esto y es que la exclusión/inclusión crea archivos. Hubo, por ejemplo, una exposición en el Museo de América sobre identidades trans que se llamó así, *Trans*,[5] y, por ejemplo, había un dibujo con tres identidades: hombre, mujer, trans, muy explicativo de cómo son tres. El cuadro de Erauso también era expuesto allí, reconocido como una identidad trans hace poco en un museo… un museo colonial. El uso del archivo produce documentos. Que esta institución utilice este archivo y produzca un documento, el catálogo de la exposición por ejemplo, a nosotros nos ayuda para seguir afirmando que la estrategia colonial o el saber colonial de por sí ya reconocía que, desde el siglo XIV, había esta posibili-

5 *Trans. Diversidad de identidades y roles de género*, fue una exhibición curada por Andrés Gutiérrez Usillos, en 2017.

dad de movimiento mientras que se mantuviera dentro del orden colonial blanco, de la supremacía blanca. Fuera no, por supuesto. El Museo de América, al hacer esa exposición, genera un nuevo documento que nos sirve como argumento.

D.F. Es muy interesante este caso.

M.D.S. Es maravilloso.

D.S. ¿Y el libro ese lo leíste?

D.F. Sí, lo leí, pero hace tiempo. Y he leído un estudio hecho en este lado del mundo afincado en el feminismo, tal como ustedes indican, que lee a este personaje como Catalina, como monja que luego fue alférez.

D.S. Porque además este es un libro que se usa en México mucho, me dijeron, como que lo venden como revista, como que es algo de escuela primaria, como que es un libro…

D.F. De aventuras, de gesta colonial dulcificada.

D.S. Aparte esta cosa de vestirse de hombre liberado.

M.D.S. Y el disfraz, que siempre va atravesado por eso, por el disfraz. En el carnaval incluso. Esto lo trabaja de alguna manera Sebas [Calfuqueo].[6] Incluso la palabra 'travesti' viene de una genealogía del disfraz, y lo teatral.

D.F. Tanto como para la academia como para la acción museística es importante el acto de focalizar; de hecho, es crucial. Respecto al lugar de enunciación de ustedes, al lugar desde donde ustedes miran y que se relaciona con los cuerpos que habitan, ¿podrían elaborar cómo ese lugar moldea sus acciones curatoriales? Quizá haya que aclarar que ustedes también han vivido aquí, en Barcelona, y que han sido parte de la comunidad sexodisidente sudaca y anticolonial con sus redes, por darle algún nombre aquí.

M.D.S. Duen viene de una zona de Argentina que es indígena y es muy distinta a la zona de donde yo vengo, que es en Buenos Aires o La Plata, una región más urbana y blanca. Por esto, Duen viene con el *pedigrí* indígena y yo no… O sea, Duen leía a Ángela Davis muy joven, y yo leía a Judith Butler muy joven. Esos son los lugares. Si bien luego yo hago un camino en el antirracismo, en el anticolonialismo y Duen, por supuesto, en lo *queer* o en lo feminista —estoy charlando del pasado, muy del pasado—, digamos que venimos de intereses singulares, te-

6 Sebastián Calfuqueo (Santiago de Chile, 1991) es unx artistx interdisciplinar y no binarix de origen mapuche. El trabajo que consta en la exposición es *Nunca serás un Weye*.

rritoriales que tenían que ver probablemente con nuestras marcas biográficas. Duen tiene familia racializada y yo tengo un padre trolo. Ya ves que probablemente nuestros activismos —Duen era antirracista y el mío feminista— tengan que ver con darnos respuestas en términos biográficos y personales. Nuestro encuentro y nuestros trabajos —trabajamos hace cuatro años juntos— tienen que ver y con esos cruces. Digamos que la expo es uno…

D.S: Yo siempre cuento esto y lo cuento en un sentido habilitante… no en un sentido de "viva la ignorancia" o algo así. Y es que hay cosas que uno no sabe, aprende y que reconoce que sus luchas previas no deben borrarse. Por ejemplo, yo la verdad que no era feminista, no conocí el feminismo hasta muy grande. Mi herencia de lucha, que ahora podría tener el nombre de feminismo, venía de una construcción de los movimientos de liberación territorial, de movimientos de liberación de la mujer, de liberación indígena, de la liberación antirracista, como por otros caminos. Es otra genealogía de lucha. Me encuentro muy grande con lo que es feminismo, lo *queer* y todo eso, que es hermoso y conflictivo a la vez.

M.D.S. En ese encuentro nosotros empezamos a trabajar. Y la expo, decía, es como una de las múltiples formas en las que tratamos de trabajar, siempre entre cruces, siempre enfocándonos en lo mismo. Estamos siempre indagando en distintos formatos, en este caso el discurso expositivo, sobre un problema que no terminamos tampoco de entender, pues, como decía antes Duen, tiene múltiples respuestas, es superplural y es bastante incómodo también.

D.S. Por eso también trabajamos con artistas y por eso decimos que esta exposición es en verdad un ensayo visual, no una colectiva. La designación de curador/artista no es el que nos va mejor en el sentido, pues, más que curar, buscamos dar cuenta de que no estamos solos pensando estas cosas, que hay otros compas que están no solo pensando, sino haciendo, creando hace mucho tiempo, algunos son muy jóvenes, otros son muy grandes.

M.D.S. Sí, y no solo en el contexto de acá, de España. Hay algunas referencias directas, algunas publicaciones que tienen que ver también con este cruce y con los colectivos del sur. Hay que tener mucho cuidado con el ojo colonial. Esta reflexión se está haciendo en Chile, en Costa Rica, en Perú, de muchas maneras.

D.S. Y eso fue bonito: el poder tejer. Los archivos fotográficos estaban muy centrados en el territorio de lo que es hoy Argentina, y nos gustaba por la cantidad, la fuerza del movimiento trans travesti que hay en ese territorio que se vuelve aglutinante y que está atravesado por la migración interna y regional. No obstante, quisimos mostrar que esto sucede en otras partes de toda la región del Abya Yala bajo la constelación del ñandú. Dar cuenta de la profundidad, la delicadeza, la complejidad de pensamiento de cada une de les artistas, de cada une incluso de les investigadores, de los activismos y los movimientos a

que cada artista refiere. Esa era nuestra idea de la exposición, en profundidad, pues cada artista con su pieza toca muchísimas comunidades. Cada imagen, a su vez, también toca comunidades, toca diferentes archivos y justamente era lo que intentábamos mostrar. No es que somos dos personas y se nos ocurrió esto, sino que somos un gran movimiento que está construyendo este pensamiento, que está pensando esto, que está revisitando, que está reactualizando.

M.D.S. Yo diría que la agenda antirracista y la agenda feminista nos dieron un piso muy básico en lo expositivo. Cuestiones como el cupo mínimo, llamar sobre todo a artistas vivos, no poner a gente que testimonie su historia de vida, evitar los cuerpos desnudos de las personas travesti que se puedan exotizar. Tiene que ver con que hace muchos años que somos activistas y a partir de ese piso nos permitimos construir algún tipo de discurso o relato.

D.F. Les pido que nos traslademos a la segunda sala de la exposición. Ya no estamos en ese primer espacio de luz tenue, casi de penumbra, de la violencia colonial sino que en un espacio luminoso y que se asemeja al mismo cielo. Allí aparecen, expuestas con suma dignidad, formas de resistencia sexodisidente, y de autorías y archivos muy diferentes como un video de las Yeguas del Apocalipsis, las fotografías de personas travestis en Argentina o la efigie, casi sagrada, de Giuseppe Campuzano.[7] ¿Podrían hablar un poco más sobre cómo este trabajo de curaduría con archivos tan particulares se vincula a un trabajo político y afectivo del Colectivo Río Paraná?



Figura 7. *Virgen de las guacas*, Giusseppe Campuzano, foto-performance, 2007. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

7 Giusseppe Campuzano (Lima, 1961-2013) fue un artista, activista e investigador que constituyó *El museo travesti del Perú*, proyecto y archivo itinerante que puede consultarse en el catálogo.



Figura 8. *La pisada del ñandú, intervención mural sobre el Archivo de la Memoria Trans Argentina y el Archivo LGBTIQ de Salta,* Río Paraná, 2021. Fotografía : Pep Herrero, 2021.

D.S: Lograr que el archivo de Salta, que es mi región, llegue aquí fue importante. Este es un archivo que empieza con dos valijas de una compañera histórica, Mary Robles,[8] y que guarda documentos increíbles. No solo documentos fotográficos, sino materiales de las prácticas de arte plumaria hechas por las compañeras. Eso era una cuestión afectiva de hilar algo muy íntimo y de alguna forma dar cuenta de…

M.D.S. De que se estaba pensado, como Río Paraná… Un río que tiene sus bracitos como conectando. Pensar la exposición como eso, como un río que tiene sus brazos y su flujo enraizado, y que va como encontrándose y tomado curso, con vueltas y así.

D.S. Esta forma de trabajo de flujo que logramos con los compas fue un gesto de trabajo conjunto. Y de confianza en nosotros, que somos dos nadies, porque hay artistas muy reconocidos, que hacían este gesto de generosidad y confianza en dos pichis como nosotros [risas].

8 Mary Robles (Salta capital, 1963) es una defensora travesti de los derechos humanos de las personas LGBT y la familia. Fue coordinadora de la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgénero de Salta.

M.D.S. Pancho [Casas][9] o Sebas [Calfuqueo] tienen mucho reconocimiento. Bueno, nosotros no somos nadie y ahí estamos.

D.F. Son *muy alguien* ustedes. En todo caso, e insistiendo en el uso del archivo, sobre todo, al venir ustedes de un contexto como el del Cono Sur, donde se ha trabajado tanto el tema de memoria, ¿qué aprendizajes han incorporado respecto a estos archivos travesti/trans que están trabajando y que se desarrollan a lo largo de la exposición?

D.S. Cuando empezamos a trabajar con el archivo, efectivamente estaban estas preguntas, sobre su especificidad, la importancia de quién era cada persona, de cómo poner un archivo que está construido cotidianamente, de su historia increíble de subsistencia, de una memoria muy difícil para ponerse en un dispositivo expositivo sin que muramos en el intento. Aprendimos mucho de las personas que trabajan con memoria, con archivos de memoria de las dictaduras; no solo de la dictadura argentina, sino de la dictadura paraguaya y boliviana. Académicos, archivistas, personas LGTBIQ que trabajan con archivos de las memorias sexuales en dictadura. Y una de las cosas que más nos marcó era esto… Las preguntas que se hacen los archivistas son claves: ¿cómo catalogo este archivo?, ¿cuál es la mejor manera de, al mismo tiempo, habilitar, no ofender a las víctimas?, ¿debe ser accesible a la búsqueda?, ¿quién puede buscar en estos archivos?, ¿intervengo en el archivo y le pongo un orden actual con palabras más amables?, ¿o lo mantengo tal cual?

Por ejemplo, los archivos de la Policía de Asunción, en Paraguay, mantienen las catalogaciones violentas que los policías utilizaban. Por eso no hay una respuesta única, cada archivo va dando sus respuestas. Nosotros creíamos que en el mismo momento en el que trabajábamos en el archivo estábamos construyendo un archivo, por eso decimos que la exposición es una exposición de memoria, no de identidad. Además estamos trabajando con personas que a su vez también están trabajando con archivos muy disímiles; archivos de la espiritualidad, archivos coloniales, archivos gastronómicos. Al mismo tiempo hacíamos, digamos, una nueva catalogación.

M.D.S. Había evidentemente una herencia, sobre todo con la militancia. En Argentina hay una gran militancia con los derechos humanos. Nosotros trabajamos sobre la hipótesis de un autor, David Viñas, argentino, que comenta que el primer genocidio es indígena y que después, sobre la misma matriz, viene la dictadura. Ahora nosotros agregamos que hay un tercer genocidio: el travesti-trans. Hay como una serie de sedimentos que van capa sobre capa sobre esa estructura de muerte y, con ello, los procesos de memoria y archivo que van quedando.

9 Francisco Casas (Santiago de Chile, 1959) es un artista, performer y escritor chileno radicado en Perú. Junto a Pedro Lemebel, conformó el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, conocido por su disidencia sexual. Su poemario *Sodoma mía* (1991) ha obtenido amplio reconocimiento.

El Archivo de la Memoria Trans Argentina y el Archivo y Memoria LGBTIQ de Salta hacen un trabajo precioso por una necesidad de preservar su propia memoria, su propia genealogía, que quizá es tributario o heredero de las formas de construcción de memoria. Pero sí, por ahí, es distinto a otros laburos que se hacen en los archivos del arte.



Figura 9: Archivo de la Memoria Trans Argentina, fotografía. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

D.S. Justamente con estas preguntas nosotros trabajamos para la exposición. Quizá el discurso expositivo es una forma de dar una respuesta nuestra, pequeñita y acompañada, a estas preguntas de qué hacemos, cómo damos cuenta, cómo usamos los archivos, cómo mostramos estos archivos que, por un lado, están todo el tiempo en esta posición de encrucijada entre el dolor y la potencia de vida. Todo el tiempo es eso. Entonces nuestra respuesta fue poder dar cuenta de la inmensa capacidad de imaginación, belleza, subsistencia, resistencia, fantasía y un gran logro que se suele borrar, para nosotros, en las prácticas coloniales: que no ha sido posible la colonialidad absoluta. No lo ha sido y eso es lo que nosotros mostramos. Intentamos mostrar en este espacio expositivo, al mismo tiempo, el inmenso costo de esquivar la total desaparición, la total borradura y cómo violencia y resistencia continúan interactuando. Esa fue nuestra guía para, en algunos momentos, no hacer muchas operaciones sobre el archivo y ponerlo tal como venía.

En algunos momentos sí decidimos hacer unas grandes operaciones. Por ejemplo, la de las chakanas, para que esa sala luminosa, la segunda, diera como un sostén a la potencia vital de un montón de cuerpos que nos están mirando y que ya no están, incluida la Campuzano. Asimismo, en el archivo hay muchísimas imágenes sobre el carnaval. Eso no se puede desoír o desmirar, eso está sostenido en un trabajo conceptual impresionante de cada uno de los artistas que lo acompañan sobre la corporalidad, la transición, la travestidad, la desaparición.

D.F. Hablemos de exponer en España en este momento. De exponer en España en cualquier momento, en realidad, cuando se está hablando desde la anticolonialidad, asunto que no es sencillo, porque no solo que no se trabaja seriamente este tema aquí en la península, sino porque cuestiona la propia idea de España que es absolutamente frágil y que vemos que todo el tiempo tiene que reafirmarse de forma violenta. Desde su perspectiva, ¿cómo ha sido lidiar con la colonialidad del saber desde la experiencia museística? Resalto esto pensando cómo en la tercera sala, donde ustedes abordan la importancia de la pluma, entendiendo su potencia y sus múltiples significados, exponen cartas oficiales de los espacios que archivan el saber extraído desde Abya Yala, los museos, que les niegan el acceso a esos objetos que hubiesen nutrido las huellas del ñandú. ¿Podrían compartir cómo ha sido ese trabajo a contrapelo aquí?, ¿han aprovechado algo de la tenue culpa colonial derivada sobre todo de movimientos del sur del norte como el Black Lives Matter? Sería interesante obtener tácticas y aprendizajes de ustedes: ¿cómo hacer proyectos anticoloniales en un espacio tan complejo y poscolonial como este?, ¿cómo pensar críticamente el manejo de los archivos sustraídos?



Figura 10. Carta del Museo de América de Madrid, 2020. Foto: Pep Herrero, 2021.

M.D.S. ¡Qué lindo hablar de esto! Aunque en la muestra hay solamente una carta expuesta, es notable que no solo nos rechazan múltiples pedidos a los museos de antropología y de cultura; nos rechazan también los capuchinos de Barcelona, en Sarriá cuyo Museo Etnográfico Andino-Amazónico está en un convento. Ellos tienen un montón de cosas que han robado de la Amazonía; también el Museo du quai Branly de Francia, que no nos dio una cita sino que dijeron algo como "un día vengan". Igual con el Museo de América y con el Museo de Antropología de Madrid. La única obra de archivo que sí nos prestan es la de Erauso. No nos dan nada de nuestros ancestros, no nos dan nada de nuestros territorios, pero nos dan al gran colono blanco y urbano. Lo colonial, digo, sigue funcionando igual. El retrato de Erauso sí te lo prestan con un millón de precauciones… que la humedad, que la sal —debe haber salido un montón de dinero para traerlo— pero al final te lo dan. Nuestro gesto era quitarle a la antropología lo que consideramos que es del arte. Un arte que demuestra el exceso del binario de género. Pero fue muy complejo. En esta ocasión, imposible.

D.S. En este proceso largo de investigación buscábamos algunas piezas que dieran cuenta de esta pluralidad sexo-erótica de género, que aparece, como en cualquier cultura, en las obras estéticas, en los objetos de arte. Encontramos, por supuesto, que en los museos de nuestros territorios hay muchísimas piezas también, que lamentablemente solo están en los museos de antropología, no en los museos de arte. Como el proyecto se iba a hacer aquí, las piezas tenían que buscarse en museos del Estado español y, como muy lejos, en el Estado francés. Encontramos, por supuesto, todo. Buscábamos que hubiera plata, oro, barro y plumas, los materiales que son de extrema conflictividad y simbolismo. Por supuesto que las plumas es lo primero que se niega completamente. La excusa es la fragilidad al mover algo tan delicado, de tanta belleza que se extrajo hace siglos. Lo cual es extraño porque al mismo tiempo es un arte que no está ni siquiera reconocido como práctica artística; es como algo de lo más mundano, por eso se lo mira como objeto antropológico; es como, bueno, una práctica en la que se hacen cositas con plumas. Lo que quisieron darnos fue una figura de barro totalmente fuera del contexto de la exposición. No la recibimos y nos dan, nos ofrecen versiones de los siglos XIX, XX, copias espantosas.

Todas nuestras hipótesis de la deslegitimación del objeto, de la brutalidad contra la cultura, de lo que produce el quiebre con las comunidades de origen, de la imposibilidad de acceso a la comunidad de origen para el reconocimiento simbólico y cultural te lo responde un museo en un *e-mail*, en una carta que deja en evidencia que sí es así y punto.

M.D.S. Y volviendo a lo del contexto que preguntabas, quiero contestar que teníamos miedo, porque la semana que estábamos montando mataron a Samuel

[Luiz][10] acá, y la virulencia y el odio escalado en este contexto atemoriza y nos da pavor. No estamos dispuestos a que caiga sobre nosotros, como les ha pasado a compañeras que se han tenido que ir, en ese mismo museo, por enarbolar un discurso anticolonial. Volverse amenazadas a Perú, como el caso de Dani [Ortiz].[11] Nosotros nos armamos de ciertas herramientas, para que la violencia no explote sobre nosotros en el caso de que pudiera ocurrir. Lo pensamos todo el tiempo. No es que fuimos ingenuos y dijimos, vamos con nuestro discurso así, espontáneamente. Buscamos estrategias de visibilidad, de tener cuidado de dónde estaban los nombres de todes, cuándo, cómo aparecen, qué se ve desde afuera y desde adentro del museo. Tratamos de que sea supercuidadosos con nuestros cuerpos, no solo nuestros dos cuerpos, sino nuestros cuerpos de todos los artistas. Somos un colectivo muy frágil, no podemos exponernos a la violencia.

D.S. Por otro lado, también exponer en este espacio era algo bonito, una especie de venganza extraña y bella a la vez, por la historia del museo, que es también un objeto histórico, un archivo de la Colonia en sí mismo. La construcción fue hecha por el virrey Amat, virrey del Perú, cuando el virreinato del Perú ocupa hasta 1780 casi toda Sudamérica. Él le regala ese palacio a su esposa legítima catalana. Esa es la historia. Este edificio está hecho con el trabajo y con todo el usufructo de la colonización. Entonces, poder intervenir sus paredes con objetos que, insistimos, son muestra de que no se ha logrado el borramiento, uno de los objetivos principales de la propaganda colonial, nos parecía clave. Los cuerpos que difieren al binario hombre-mujer blanco y que fueron expuestos, requirieron de otras metodologías no solo de cuidados, sino espirituales, por ser un lugar de alta conflictividad.

M.D.S. Sí, había algunas ideas que no se podían llevar a cabo, porque el museo no nos lo permitió, pero… queríamos hacer una macumba de protección.

D.S. Estábamos realmente trabajando con nuestros artistas pensando en esto.

M.D.S. Sabíamos que estábamos proponiendo algo que no va a ser tan fácilmente aceptado. Que en el mejor de los casos hubiéramos expuesto y en el peor, que nos hubiesen matado. No somos ingenuos con los efectos de ciertas acciones.

10 Samuel Luiz (Brasil, 1997) fue un joven que se autodefinía como gay, asesinado en Galicia en julio de 2021. Su asesinato, a manos de varios jóvenes que le dieron una paliza mientras le decían "maricón", ha permitido visibilizar cómo la narrativa de España como país seguro y amigable para las personas sexodiversas y sexodisidentes no es del todo cierta y es, cuanto menos, contradictoria.

11 Daniela Ortiz (Cusco, 1983) es una artista contemporánea peruana radicada en Barcelona, cuyo trabajo hace una crítica a la colonialidad. En agosto de 2020 volvió a Perú después de haber recibido amenazas y ataques xenofóbicos después de una entrevista televisiva en el programa *Espejo Público*, en la que criticaba la pervivencia de los monumentos de Colón. Su caso ha sido apoyado por la Fundación Front Line Defenders.

D.F. En la construcción del relato de la exposición aparece una contraposición final relacionada con la percepción particular del tiempo. La violencia y la devastación que se encuentran en la primera sala, opuestas a la resistencia y esperanza en la última sala. En esta muestran una pieza que ustedes crearon y que es un documento coral precioso que, creo, deberían comentar, pues intenta desmontar esa universalización de una sola forma de designación y denunciar cómo la Colonia ha sido, en ciertos casos, una empresa fallida. Esto sin necesariamente crear solamente antagonías simplonas sino una propuesta de diálogo-otro.

M.D.S. Nosotros en esa pieza construimos una serie de relatos singularísimos que no se pueden limitar a formas de vida… hay ahí una cosa compleja al decir "estas son formas de vida". Pero no son formas de vida. Relatos singulares sí, que tienen magia, fantasmas, animales y naturaleza como su centro para sostener a estos cuerpos no blancos de travestis, trans y no binarios. Son los relatos que nos podemos dar para sostenernos más allá de esos grandes relatos occidentales desde Adán y Eva y la costilla, o como el panteón griego, que, digamos, queremos se caiga a pedazos.

Tenemos que construir para Abya Yala nuestras propias ficciones y mitos de origen. En este sentido, cuando la teoría *queer* nos dice que no importan los orígenes sino la repetición identitaria, hay un privilegio que no se está viendo. La última sala se llama "El Origen". Irónicamente es la última. Una incitación a que tenemos que seguir construyendo nuestra genealogía, nuestras ficciones de origen. Evidentemente, no van a ser las de Adán y Eva, ni la costilla. Ni viene desde términos religiosos, o desde la heterosexualidad blanca. ¿Cómo se explican estos cuerpos? ¿Cómo se explican familias donde hay cinco hermanas travestis? ¿Cómo podemos explicar la espiritualidad y cómo nos atraviesa? Son intentos de explicación y, como todo intento de explicación, es inacabado, es un intento.



Figura 12. *Mil sucesos perdidos hasta ahora, Río Paraná*, video-instalación (34'), 202. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

D.F. Última pregunta para terminar este generoso diálogo. ¿Quieren hacer esta exposición en el otro lado del mundo?

D.S. Sí, nos parece que sería… [se miran]

M.D.S. Muy importante.

D.S. Nuestra fantasía es que fuera una exposición itinerante, siguiendo, por supuesto, las buenas enseñanzas de la [Giuseppe] Campuzano. Que sea un pequeño museo travesti que va andando por el continente y va tocando las ciudades de los propios artistas incluso añadiendo a nuevas personas y archivos locales que se puedan incorporar. Eso sería hermoso.

M.D.S. Además que esta es una investigación en curso. El primer formato expositivo, antes de los recortes presupuestarios, tenía muchos más documentos, piezas 'antropológicas' y de archivos, audios, ropas, y obras de artistas contemporáneos. Lo que pasa es que hay que encontrar instituciones que quieran cobijar este material y que quieran lidiar también con nuestra vulnerabilidad. Nosotros hicimos esto en pandemia y nos quedamos al otro lado del océano… Una compañera del Archivo Trans, Carla Pericles,[12] murió mientras preparábamos la expo. El cuerpo del hermano de Lukas Avendaño[13] apareció asesinado… son dolores muy concretos… y no muchas instituciones se animan a sostener un compromiso con nuestras realidades, que son la base de los trabajos.

D.S. Hay solo dos artistas que son como ancestros ya, que es la Campuzano y Pedro Lemebel, lo cual también es importante para reflexionar. Quiero decir, que encontrar instituciones que quieran albergar a artistas vivos es difícil. Es muy fácil mostrar artistas muertos…

M.D.S. Los muertos no traen problemas.

D.S. Hacer genealogías de artistes trans muertes es, por ejemplo, entender que sus madres estén mostrando una parte solo de lo que hacían sus hijes cuando estaban vives. Somos artistes vives, y somos muches, y con miles de vulnerabilidades y, al mismo tiempo, con potencias. La institución también tiene que saber eso, tiene que querer trabajar con estas complejidades, hacer ese gesto político de poner dinero en personas vivas que están pensando ahora y que están crean-

12 Carla María Pericles (Tigre, 1953 -2020) fue una activista travesti argentina que denunció los casos de desaparición de las personas travesti/trans en la dictadura Argentina. Ella donó casi 1000 fotos al Archivo de la Memoria Trans.

13 Lukas Avendaño (Oaxaca, 1977) es un artista y antropólogo muxe que ha trabajado contemporáneamente las formas nativas de habitar un cuerpo no binario, desde una perspectiva crítica y anticolonial. Su performance *Buscando a Bruno* se refiere a la búsqueda de su hermano, entonces desaparecido. El cuerpo de Bruno Avendaño fue encontrado en una fosa común el 12 de noviembre de 2020.

do ahora. No esperar a dentro de treinta años a que ya no existamos, y a que, probablemente, desaparezcan muchos documentos.

M.D.S. Y articular un discurso al que algunos de los artistas quieran sumarse. Nos encontramos con un *feedback* muy lindo de los artistas de la expo, diciendo cómo muchas veces en los sitios donde exponen no hay potencia política, y sufren un proceso de licuado… pues negociar con una institución muchas veces puede ser licuar el discurso político. Tenés que tener instituciones con los huevos muy bien puestos para que tengan y puedan aguantar la crítica política de muchas personas. Nosotros hemos tenido el director del Centre [de la imagen] varias veces tras los montajistas, diciendo que nos traten en masculino, por ejemplo, y hemos pulido nuestra relación en el museo. Es clave encontrar pliegues para que no nos destroce la picadora de carne institucional. post(s)



Figura 13. Río Paraná, Mag De Santo y Duen Sacchi. Fotografía: Pep Herrero, 2021.

Referencias

Cornejo Polar, A. (2003): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. CELACEP / Latinoamericana Editores.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* MACBA.

Tataryn, A. (2013). "Revisiting Hospitality: Opening doors beyond Derrida towards Nancy's Inoperativity". *Law Text Culture* 17, 184-210.

IMMIGRANT GNOSIS: MAKING WORK IN THE UNITED STATES

HACER OBRA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Andrea Alvarez

Andrea Alvarez. Curadora asistente del Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
Correo electrónico: aalvarez@albrightknox.org.
• PhD Art History, Virginia Commonwealth University
• MA Art History, Virginia Commonwealth University
• BA Art and Art History, College of William and Mary

Abstract:

This essay proposes a reflection on the curatorial work I did for the exhibition *Comunidades Visibles: The Materiality of Migration*, exhibited between February and May 2021, at the Albright-Knox Art Gallery, in Buffalo, New York. The exhibition brought together artworks by first- or second-generation immigrant Latinx artists. Each combines materials and techniques from their country of origin, from other colonized places, or from their present context with everyday or art historical references.

Keywords:

latinx, migration, communities, history, contemporary art

Resumen:

Este ensayo propone una reflexión sobre el trabajo curatorial que realicé para la exhibición *Comunidades visibles: La materialidad de la migración*, expuesta entre febrero y mayo de 2021, en el Albright-Knox Art Gallery, en Buffalo, Nueva York. La propuesta reunió la obra de ocho artistas latinx que son inmigrantes de primera o segunda generación. En sus prácticas creativas, los artistas celebran sus comunidades. Cada artista combina materiales y técnicas de su país de origen, de otros lugares colonizados, o de su contexto presente, con referencias cotidianas o tomadas de la historia del arte.

Palabras clave:

latinx, migración, comunidades, historia, arte contemporáneo

Fecha envío: 28/09/2021
Fecha aceptación: 14/10/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2491
Cómo citar: Alvarez, A. (2021). Immigrant Gnosis: Hacer obra en los Estados Unidos. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 180-207). Quito: USFQ PRESS.





Figure 1. Installation view of *Comunidades Visibles: The Materiality of Migration* (February 12-May 16, 2021, Albright-Knox Northland, Buffalo, New York). Photograph by Brenda Bieger and Amanda Smith.

A recent exhibition, *Comunidades Visibles: The Materiality of Migration*, held at the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York from February to May 2021 highlighted the contributions of first- and second-generation Latinx immigrant artists who celebrate their personal and communities' histories while also interrogating the stories that form their foundations [fig. 1]. Each combines materials and techniques from their country of origin, other colonized places, and their present contexts as they transform sometimes difficult narratives into art that conveys urgent and consequential stories about historical and contemporary immigration. These artists—Carolina Aranibar-Fernández (Bolivian, born 1990), Esperanza Cortés (Colombian, born 1957), Raúl de Nieves (Mexican, born 1983), Patrick Martinez (American, born 1980), Ronny Quevedo (Ecuadorian, born 1981), and Felipe Shibuya (Brazilian, born 1986)—are first- and second-generation immigrants to the United States. I gathered this group of artists and curated this exhibition in response to my own experiences as an Ecuadorian immigrant to the United States. As individuals who have traversed national borders for permanent relocation, or whose parents have done so, we are all intimately familiar with the bureaucratic, punitive, and dangerous liminality that exists at this nation's physical borders.

Entre febrero y mayo de 2021, en el Albright-Knox Art Gallery, en Buffalo, Nueva York, se presentó la exposición *Comunidades visibles: La materialidad de la migración*. La muestra se concentró en destacar las contribuciones de artistas latinxs inmigrantes de primera y segunda generación, que celebran sus historias personales y de sus comunidades, al tiempo que cuestionan los relatos que conforman sus narrativas originarias [fig. 1]. Cada artista combina materiales y técnicas de su país de origen, de otros lugares colonizados y de sus contextos actuales, mientras transforman narrativas particularmente difíciles en obras de arte que transmiten historias urgentes sobre la inmigración histórica y contemporánea.

Los artistas que participaron en la exhibición fueron Carolina Aranibar-Fernández (Bolivia, 1990), Esperanza Cortés (Colombia, 1957), Raúl de Nieves (México, 1983), Patrick Martínez (Estados Unidos, 1980), Ronny Quevedo (Ecuador, 1981) y Felipe Shibuya (Brasil, 1986). Junté a este grupo de artistas y realicé la curaduría de esta exhibición como respuesta a mis propias experiencias como ecuatoriana migrante en los Estados Unidos. Nuestros padres y madres o nosotrxs mismxs hemos atravesado distintas fronteras nacionales para reubicarnos de forma permanente y estamos íntimamente familiarizadxs con la burocrática, punitiva, y peligrosa liminalidad que existe en las fronteras físicas de este país.

When one passes through a national border in the pursuit of a new home, they are invisibly and indelibly marked by the experience. Scholar Walter D. Mignolo (2012) has coined the term *border gnosis* to refer to a kind of knowledge that comes from dwelling in imperial and colonial borderlands. Expanding upon this notion, I have observed that bearing the mark of passage as an immigrant into the United States is its own kind of knowledge. The psychological, emotional, and cultural remnants of this shared experience contribute to all aspects of life for U.S. immigrants. Among other things, this leads to the formation of communities that are united by their destabilized definition of "home" and urgent need to assimilate. The artworks exhibited in *Comunidades Visibles* are informed by this *immigrant gnosis*, the knowledge that comes from inhabiting an "immigrant" identity in the United States. Furthermore, my work as a curator and, more broadly, experiences in the art world are informed by my own *immigrant gnosis*.

An executive memorandum issued on July 21, 2020 by the office of the 45th President of the United States of America directed that some immigrant groups, including undocumented Americans and refugees, be excluded from the population count used to apportion congressional representation following the 2020 census, rather than using "the whole number of persons" mandated by the Constitution.[1] The presidential guidance was challenged by multiple states in the United States Supreme Court and was heeded by the Census Bureau until January 12, 2021. While the feasibility of its execution was questionable from the outset, the policy had detrimental effects on the enumeration process, as it discouraged participation by vulnerable people who should have been counted. This blatant effort to render immigrant populations invisible joins a long legacy of similar practices in this and other nations. The marginalization and erasure of minoritized groups is an imperialist strategy devised to uphold existing class structures and reinforce power dynamics. In the face of these gestures, immigrant communities continue to exist—even thrive—thanks in large part to the persistent advocacy and attention of artists, writers, and activists.

1 "Memorandum on Excluding Illegal Aliens From the Apportionment Base Following the 2020 Census, July 21, 2020," https://trumpwhitehouse.archives.gov/presidential-actions/memorandum-excluding-illegal-aliens-apportionment-base-following-2020-census/. The call to use "the whole number of persons" for the apportionment of representatives is found in the U.S. Const. amend. XIV, § 2.

La experiencia de atravesar una frontera nacional en busca de un nuevo hogar genera marcas invisibles e indelebles. El académico Walter D. Mignolo (2012) acuñó el término "gnosis fronteriza" para referirse a un tipo de conocimiento que proviene de habitar en tierras fronterizas imperiales y coloniales. Ampliando esta noción, he observado que llevar la marca de paso como inmigrante a los Estados Unidos produce un tipo de conocimiento en sí. Los rezagos psicológicos, emocionales y culturales de esta experiencia compartida contribuyen a la formación de comunidades que están unidas por su desestabilizada definición de 'hogar' y por la urgente necesidad de asimilación. Las obras de arte expuestas en *Comunidades Visibles* están conformadas por esta *gnosis inmigrante*, por el conocimiento que proviene de habitar una identidad 'inmigrante' en los Estados Unidos. Es más, mi propio trabajo como curadora y mis experiencias en el mundo del arte, de forma más amplia, están determinadas por mi propia 'gnosis inmigrante'.

Después del censo de 2020, un memorando ejecutivo emitido el 21 de julio de 2020 por la oficina del Presidente 45° de los Estados Unidos de América ordenó que se excluyera a algunos grupos de inmigrantes, incluidos los estadounidenses indocumentados y los refugiados, del recuento de población utilizado para distribuir los escaños de representación en el Congreso. Este memorando desafió a la Constitución, que establece que se debe contabilizar "el número total de personas".[1] La orden presidencial fue impugnada por varios estados en la Corte Suprema de los Estados Unidos y fue aplicada por la Oficina del Censo hasta el 12 de enero de 2021. Si bien la viabilidad de su ejecución fue cuestionada desde el principio, la política tuvo efectos perjudiciales en el proceso de conteo, ya que desalentó la participación de personas vulnerables que deberían haber sido contabilizadas.

Este esfuerzo flagrante por invisibilizar a las poblaciones de inmigrantes se suma a un largo legado de prácticas similares en esta y otras naciones. La marginación y eliminación de los grupos minoritarios es una estrategia imperialista ideada para mantener las estructuras de clase existentes y reforzar las dinámicas de poder. Sin embargo, pese a estos gestos, las comunidades de inmigrantes continúan existiendo, incluso prosperando, en gran parte gracias a la persistente defensa y atención de artistas, escritores y activistas.

1 Memorandum on Excluding Illegal Aliens From the Apportionment Base Following the 2020 Census, July 21, 2020, https://trumpwhitehouse.archives.gov/presidential-actions/memorandum-excluding-illegal-aliens-apportionment-base-following-2020-census/. El llamado a utilizar "el número total de personas" para distribuir representantes se encuentra en la enmienda XIV, § 2 de la Constitución estadounidense.

Figure 2. Felipe Shibuya, *Dendrochronology of Immigrants and Natural-borns in the US, Collaborative work with Pedro M. Cruz, John Wihbey, and Avni Ghael (Northeastern University)*, 2018. Video. © Felipe Shibuya. Video still courtesy of the artist.

Visibility is vitally important to social groups, as it allows them to occupy space, claim political and collective power, and assert cultural relevance. Pedro M. Cruz, Felipe Shibuya, and John Wihbey's data visualization in *Dendrochronology of Immigrants and Natural-borns in the US* is an important gesture to this effect [fig. 2]. When Shibuya and Cruz immigrated to the United States in 2016, they were faced with tremendous amounts of anti-immigrant rhetoric. They created this work as they sought to understand and articulate their membership in a widespread and intergenerational community of immigrants, all of whom are integral to the country's economic and cultural development. Accompanied by ambient forest sounds, the visualization video shows a cross-section of a digitally rendered tree that grows as immigrants, represented by cells on the tree rings, who arrive to create new rings, as well as a list of dates and countries of origin that scroll by on the left. In transforming decades of census data into an image of a growing tree, the work underscores the fact that migration is a natural phenomenon—one that occurs among many plant and animal species as well as among humans.



La visibilidad es de vital importancia para los grupos sociales, ya que permite ocupar espacios, reclamar el poder político y colectivo, y afirmar su relevancia cultural. La visualización de datos de la obra *Dendrocronología de inmigrantes y nacidos naturales en los Estados Unidos* [fig. 2], de Pedro M. Cruz, Felipe Shibuya y John Wihbey, es un gesto importante en este sentido. Cuando Shibuya y Cruz emigraron a Estados Unidos en 2016, se enfrentaron a enormes cantidades de retórica antiinmigrante. Crearon este trabajo mientras buscaban comprender y articular su participación en una comunidad de inmigrantes amplia e intergeneracional, formada por personas que son parte integral del desarrollo económico y cultural del país. Acompañado por sonidos ambientales del bosque, el video muestra una sección transversal de un árbol *renderizado* digitalmente, que crece a medida que los inmigrantes, representados por células en los anillos de los árboles, llegan para crear nuevos anillos. A la izquierda de la pantalla se despliega una lista de fechas y países de origen. Al transformar décadas de datos del Censo en una imagen de un árbol en crecimiento, la obra subraya el hecho de que la migración es un fenómeno natural, que ocurre entre muchas especies de plantas y animales, así como entre los humanos.

This video and the accompanying prints like *Dendrochronology of United States Immigration, New York State detail* [fig. 3] also illustrate the degree to which this country's history is contingent on a tremendous amount of immigration. The inherent diversity of this country, founded as it was upon colonialization and displacement of native people, is often strategically forgotten when members of the white, European-descended majority seek to cease or impede contemporary immigration. This body of work by Cruz, Shibuya, and Wihbey serves as a reminder to those whose ancestors immigrated long ago that they are part of the history of immigration in this country, even though they do not have the *immigrant gnosis* shared by those of us who have personally experienced permanent migration. The prints that accompany the video in the exhibition, one of New York State and the other of the United States, highlight the true demographic makeup of these regions. The true diversity of these places is easily forgotten, especially in communities that are still shaped by histories of segregation and redlining, the systemic, discriminatory denial of economic opportunities in neighborhoods based on their racial demographics.

Figure 3. Detail. Pedro M. Cruz, Felipe Shibuya, and John Wihbey. *Dendrochronology of United States Immigration, New York State detail, 2018*. Exhibition print. © Felipe Shibuya. Image courtesy of the artist.



Este video y las impresiones adicionales, como *Dendrocronología de la inmigración de los Estados Unidos, detalle del estado de Nueva York* [fig. 3], ilustran el grado en que la historia de este país depende de una enorme cantidad de inmigración. La diversidad inherente de este país, fundada sobre la colonización y el desplazamiento de las personas nativas, a menudo se olvida estratégicamente cuando los miembros de la mayoría blanca, descendiente de europeos, buscan detener o impedir la inmigración contemporánea. Este cuerpo de trabajo de Cruz, Shibuya y Wihbey sirve como un recordatorio para aquellos cuyos antepasados emigraron hace mucho tiempo y que son parte de la historia de la inmigración en este país, a pesar de que no tienen la gnosis inmigrante compartida por aquellos de nosotros que hemos experimentado personalmente la migración permanente. Los grabados que acompañaron al video en la exposición, uno del estado de Nueva York y el otro de Estados Unidos, resaltan la composición demográfica de estas regiones. La profunda diversidad de estos lugares se olvida fácilmente, especialmente en comunidades que todavía están moldeadas por historias de segregación y líneas rojas que no se cruzan, por la negación sistemática y discriminatoria de oportunidades económicas en los vecindarios, basada en función de su demografía racial.

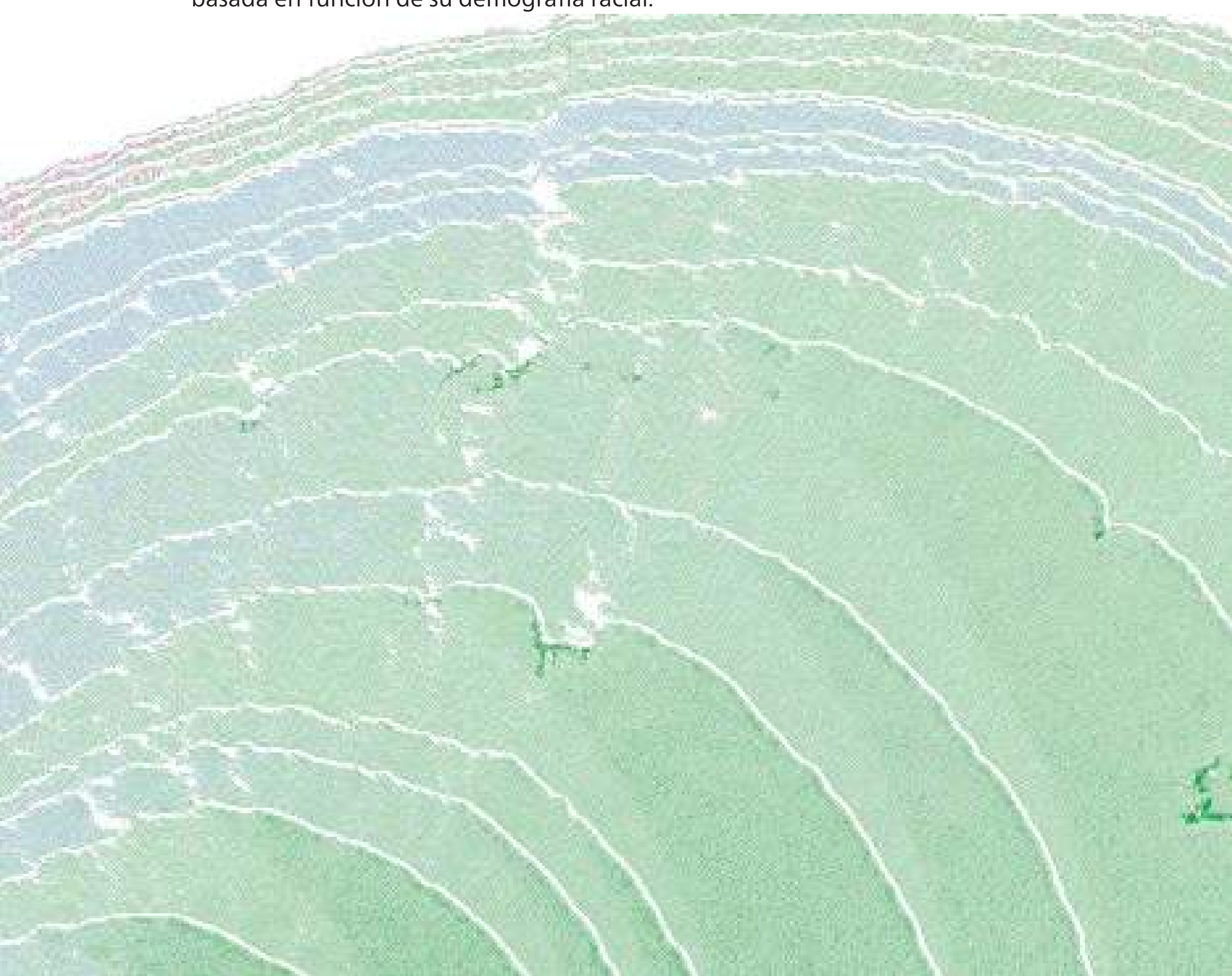




Figure 4. Installation view of Carolina Aranibar-Fernández's *Desplazamiento y Subsuelo (Displacement and Subsoil), 2020-2021, in Comunidades Visibles: The Materiality of Migration* (February 12-May 16, 2021, Albright-Knox Northland, Buffalo, New York). Artwork Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York; Charlotte A. Watson Fund, by exchange, 2021 (2021:3a-d). © Carolina Aranibar-Fernández. Photograph by Brenda Bieger and Amanda Smith.

Motivation for immigration to the United States is often attributed to economic striving or a desire to achieve the "American Dream." What is often forgotten or downplayed is the degree to which some migrations were and are reluctant or even forced. Carolina Aranibar-Fernández's *Desplazamiento y Subsuelo (Displacement and Subsoil)* [fig. 4] brings this issue to the fore. Atop a flowery lace map of the world made from pieces of embroidered Bolivian *mantas*, or shawls, the artist has sewn extraction lines and trade routes using glass beads. These delicate delineations trace the transport of goods and people in the service of empire-building and colonialist expansion, including the movement of enslaved people and natural resources like petroleum, gold, and silver. In many cases, the extraction of these resources has enriched international corporations and governments while contributing to the economic, political, and social instability of the depleted regions. In turn, people who inhabit these regions are forced to emigrate and seek opportunities and stability elsewhere.

La motivación para inmigrar a los Estados Unidos a menudo se atribuye al bienestar económico o al deseo de lograr el 'sueño americano'. Lo que a menudo se olvida, o se minimiza, es que algunas migraciones fueron y son reluctantes o incluso forzadas. *Desplazamiento y Subsuelo (Displacement and Subsoil)*, de la artista Carolina Aranibar-Fernández [fig. 4], pone ese tema en primer plano. Sobre un mapa del mundo de encaje florido hecho con piezas de mantas o chales bolivianos bordados, la artista cosió líneas de extracción y rutas comerciales con cuentas de vidrio. Estas delicadas delineaciones trazan el transporte de mercancías y personas al servicio de la construcción del imperio y la expansión colonialista. Incluyen el movimiento de personas esclavizadas y de recursos naturales como el petróleo, el oro y la plata. En muchos casos, la extracción de estos recursos ha enriquecido a las corporaciones y gobiernos internacionales, al tiempo que ha contribuido a la inestabilidad económica, política y social de las regiones empobrecidas. A su vez, las personas que habitan estas regiones se ven obligadas a emigrar y buscar oportunidades y estabilidad en otros lugares.

This history is also laid bare in Esperanza Cortés's *Empire*, which features over 1,000 feet of gold chains and glass beads cascading down from a gold chandelier that hangs nearly 20 feet above a red velvet platform [fig. 5]. The work evokes the extraction of gold from Latin America in support of the Spanish empire, which decimated the economic growth potential of various nations and continues to affect the region. Both of these artworks show the way that Aranibar-Fernández and Cortés keep colonialist and imperialist histories at the forefront of their minds. As artists who immigrated into the United States but who maintain strong ties to their home countries —Bolivia and Colombia, respectively— they are compelled to explore the relationships between these nations and the global history of expansionism, especially as its legacy continues to affect marginalized populations.

Esta historia también queda al descubierto en la obra *Imperio*, de Esperanza Cortés, que está hecha con más de 300 metros de cadenas de oro y cuentas de vidrio, que caen en cascada desde un candelabro de oro que cuelga a casi seis metros de altura por encima de una plataforma de terciopelo rojo [fig. 5]. Este trabajo evoca la extracción de oro de América Latina, para apoyar al imperio español, que diezmó el potencial de crecimiento económico de varias naciones y aún sigue afectando a la región. Ambas obras de arte muestran la forma en que Aranibar-Fernández y Cortés mantienen las historias colonialistas e imperialistas presentes en sus mentes. Como artistas que inmigraron a los Estados Unidos pero que mantienen fuertes lazos con sus países de origen —Bolivia y Colombia, respectivamente—, se ven llamadas a explorar las relaciones entre estas naciones y la historia global del expansionismo, especialmente porque su legado continúa afectando a las poblaciones marginadas.



Figure 5. Installation view of Esperanza Cortés's Empire, 2017, in *Comunidades Visibles: The Materiality of Migration* (February 12-May 16, 2021, Albright-Knox Northland, Buffalo, New York). © Esperanza Cortés. Photograph by Brenda Bieger and Amanda Smith.

As is the case for all the artists in this exhibition, the material choices made by Aranibar-Fernández and Cortés were deliberate: the glass beads Aranibar-Fernández threaded into lines carry a similar meaning to those found in Cortés's work. For centuries, these beads were valued as currency and sometimes used as payment for labor. In both artists' practices, they also signify the exploitation of South and Central America, the Caribbean, and other colonized places around the world. Despite this legacy, glass beads have also come to carry a protective significance in the present day, a function that is important to both artists' work.

Just as Cruz, Shibuya, and Wihbey assert a strong connection between immigration and nature in their tree visualization, Aranibar-Fernández's floral lace map is a commentary on the relationship between humans and the natural world. Despite humans' exploitation of land and nature as a source of profit and opportunity for the expansion of power, the propagation of flowers remains a natural process. Aranibar-Fernández views the ways in which flowers bloom for their own procreative benefit, exceeding human desires, as an aesthetically appealing act of resistance to Western hegemonic structures. In her practice, she considers the commodification of not only land but also the human body. The privatization of land and politicization of borders have a damaging effect on the environment in the same way that the commodification of the human body—in the immigration carceral system among many other sectors—has tremendously deleterious effects. Aranibar-Fernández conjures the bodies of detained immigrants, refugees, and asylum seekers through her use of emergency blankets that hang behind the map in *Desplazamiento y Subsuelo*. These blankets are distributed at often-underheated U.S. Immigration and Customs Enforcement (ICE) detention centers. Widely circulated images of children wrapped in these inadequately warm sheets have exposed the inhumane conditions of such sites. Her use of this material is intended to remind us of those bodies—those humans—whose current subjection to unjust conditions is just the most recent horror in a long history of displacement initiated by colonialism and imperialism.

The body in motion is also of interest to Cortés, who spent much of her life as an Afro-Latin dancer. Today, her art incorporates embroidery carefully extracted from the dresses and shawls she wore before a 2014 bus accident ended her dance career. In Cradle and La Cordobesa [figs. 6, 7], Cortés adorns historical furniture with these textiles, layering their original meanings with hybrid associations addressing the diversification of the Americas. The empty cradle makes reference to the humanitarian crisis at the Southern border, specifically the more than 5,000 children separated from their parents there since

Como sucede con todos los artistas de esta exposición, la elección de materiales hecha por Aranibar-Fernández y Cortés fue deliberada: las cuentas de vidrio enhebradas en líneas de Aranibar-Fernández tienen un significado similar a las que se encuentran en la obra de Cortés. Durante siglos, estas cuentas se valoraban como moneda y, a veces, se usaban como pago por el trabajo. En las prácticas de ambas artistas, las cuentas también simbolizan la explotación de América del Sur y Central, el Caribe y otros lugares colonizados alrededor del mundo. A pesar de este legado, las perlas de vidrio también han llegado a tener un significado de protectoras en la actualidad, una función que es importante para el trabajo de las dos artistas.

Así como Cruz, Shibuya y Wihbey tienen una conexión profunda entre la inmigración y la naturaleza en su visualización de árboles, el mapa de encaje floral de Aranibar-Fernández es un comentario sobre la relación entre los humanos y el mundo natural. A pesar de la explotación de la tierra y la naturaleza como fuente de ganancias y oportunidad para la expansión del poder, la propagación de flores sigue siendo un proceso natural. Aranibar-Fernández ve las formas en que las flores florecen para su propio beneficio procreador, superando los deseos humanos, como un acto de resistencia estéticamente atractivo hacia las estructuras hegemónicas occidentales. En su práctica, la artista considera la mercantilización no solo de la tierra sino también del cuerpo humano. Privatizar la tierra y politizar las fronteras tienen un efecto dañino sobre el medio ambiente, de la misma manera que mercantilizar el cuerpo humano —en el sistema carcelario migratorio, entre tantos otros sectores— tiene efectos tremendamente nocivos.

Aranibar-Fernández evoca los cuerpos de inmigrantes detenidos, refugiados y solicitantes de asilo mediante el uso de mantas de emergencia que cuelgan detrás del mapa en *Desplazamiento y subsuelo*. Estas mantas se distribuyen en los centros de detención del Servicio de Inmigración y Control de Aduanas (ICE) de EE. UU, que normalmente no tienen calefacción suficiente en invierno. Las imágenes de niños envueltos en estas mantas insuficientemente abrigadas que han circulado ampliamente en los medios de comunicación han expuesto las condiciones inhumanas de esos lugares. El uso de este material tiene la intención de recordarnos esos cuerpos, esos humanos, cuya sujeción actual a condiciones injustas es solo el horror más reciente en una larga historia de desplazamientos iniciada por el colonialismo y el imperialismo.

El cuerpo en movimiento es uno de los intereses de Cortés, quien trabajó gran parte de su vida como bailarina afrolatina. Hoy en día, su arte incorpora bordados cuidadosamente extraídos de los vestidos y chales que usaba hasta 2014, cuando un accidente de autobús terminó con su carrera de bailarina. En *Cuna* y *La Cordobesa* [figs. 6, 7], la artista adorna muebles antiguos con estos textiles, superponiendo sus significados originales con asociaciones híbridas que abordan la diversificación de las Américas. La cuna vacía hace referencia a la

July 2017.[2] By covering the cradle with protective glass beads and ornate floral embroidery that references the exploited natural world, Cortés highlights the complex colonialist project that has shaped the Americas into the present day while also conjuring a protective energy for the many children missing from their family homes.



Figure 6. Installation view of Esperanza Cortés's *Cradle, 2020, in Comunidades Visibles: The Materiality of Migration* (February 12-May 16, 2021, Albright-Knox Northland, Buffalo, New York). © Esperanza Cortés. Photograph by Brenda Bieger and Amanda Smith.

2 Jacob Soboroff, "Despite judge's order, migrant children remain detained amid COVID outbreak," NBC News, July 23, 2020, https://www.nbcnews.com/politics/immigration/despite-judge-s-order-migrant-children-remain-detained-amid-covid-n1234705.

crisis humanitaria en la frontera sur, específicamente a los más de 5000 niñxs separadxs de sus padres desde julio de 2017.[2] Al cubrir la cuna con cuentas protectoras de vidrio y ornamentados con bordados florales que evocan al mundo natural explotado, Cortés destaca el complejo proyecto colonialista que ha dado forma a las Américas hasta nuestros días y, al mismo tiempo, conjura una energía protectora para lxs niñxs separados de sus hogares familiares.



Figure 7. Esperanza Cortés, *La Cordobesa*, 2016-2017. Personal embroidery, glass beads, glass pieces, Upper chair 20th century, chair legs 18th century; 42 x 20 x 26 inches (106.68 x 50.8 x 66.04 cm). © Esperanza Cortés. Image courtesy of the artist.

2 Jacob Soboroff, Despite judge's order, migrant children remain detained amid COVID outbreak, NBC News, 23 de julio de 2020, https://www.nbcnews.com/politics/immigration/despite-judge-s-order-migrant-children-remain-detained-amid-covid-n1234705.



Figure 8. Installation view of Raúl De Nieves's *Crown Me With Your Iron and Aid Me In My Fight, This and All of My Days, 2020, Celebratory Skin / Perseverence, 2019, and I woke up from a dream that gave me wings, 2020, in Comunidades Visibles: The Materiality of Migration* (February 12-May 16, 2021, Albright-Knox Northland, Buffalo, New York). © Raúl De Nieves. Photograph by Brenda Bieger and Amanda Smith.

Whereas Cortés's artwork contains elements that she used to wear, Raúl de Nieves creates elaborate costumes that he often enlivens through collaborative music and dance performances. The ensembles are densely layered with beads, feathers, and sequins. De Nieves draws inspiration for his use of beadwork from his Mexican heritage, and his costumes and faux stained-glass windows are replete with imagery alluding to Mexican traditions, world religions, mythology, and more. For example, the many frogs in *Crown Me With Your Iron and Aid Me In My Fight, This and All of My Days* [fig. 8] symbolize fertility, transformation, and growth, all of which are also evoked by the embryo in the top panel. Here, de Nieves explores themes of identity and self-realization through metaphors that conjure an ongoing project of transformation and healing. The fixed meanings, like growth, of the images in the window become unfixed and subjective as viewers with different backgrounds and experiences encounter the work. Importantly, de Nieves layers related imagery in order to enrich and heighten his message, which corresponds to how we ourselves are enriched through contact with others: an especially profound sentiment following a year marked by pandemic isolation and xenophobic policies.

Mientras que la obra de Cortés contiene prendas que ella solía vestir, Raúl De Nieves crea trajes elaborados, a los que suele dar vida a través de performances colaborativos de música y danza. Los conjuntos están densamente superpuestos con cuentas, plumas y lentejuelas. De Nieves se inspira en su herencia mexicana para usar abalorios. Sus disfraces y vidrieras de imitación están repletas de imágenes que aluden a las tradiciones mexicanas, a distintas religiones del mundo, a la mitología... Por ejemplo, las ranas en *Corónamе con tu hierro y ayúdame en mi lucha, en este y en todos mis días* [fig. 8] simbolizan la fertilidad, la transformación y el crecimiento, que también son evocados por un embrión en el panel superior. Aquí, De Nieves explora temas de identidad y autorrealización a través de metáforas que hacen referencia a un proyecto continuo de transformación y sanación. Los significados fijos —como el crecimiento— de las imágenes en la ventana se vuelven móviles y subjetivos, a medida que espectadores con diferentes antecedentes y experiencias se encuentran con la obra. Es importante destacar que De Nieves superpone imágenes relacionadas para enriquecer y realzar su mensaje, que hablan de cómo crecemos a través del contacto con lxs demás: un sentimiento especialmente profundo después de un año marcado por el aislamiento pandémico y las políticas xenófobas.

Themes of self-definition, storytelling, and familial inheritance abound in Ronny Quevedo's work as well. Quevedo's practice is directly influenced by both of his parents' professions. His mother, a seamstress and dressmaker, has even helped him create several recent artworks, including *topografía lyr(ic)a* [fig. 9]. In his choice of materials—thread, wax pattern paper, and muslin—he alludes to her labor and their relationship of inherited knowledge. Similarly, his interest in sports, especially soccer, basketball, and Ullamaliztli (the pre-Columbian ball-game considered the antecedent to various contemporary team sports), stems from his father's influence. Quevedo's father was a professional soccer player in Ecuador, and when the family moved to the United States, he worked as a referee and joined a local amateur soccer league. Migrant families from Central and South America and the Caribbean largely make up and coordinate these leagues which are found throughout the United States. The weekly convening of these individuals—who, despite arriving from different places, shared a language and the experience of assimilating to life in the United States—came to carry a ritualistic significance for Quevedo. The teams often played indoors on basketball courts originally built for schools or private groups, revealing, for the artist, the way that sites can be repurposed and reinvented for new functions. At a young age, Quevedo witnessed his father and their community stepping into a space that was not built for them and writing their own rules for its usage. Now, he views this as a metaphor for immigration and, especially, to celebrate the adaptability and resiliency of those with *immigrant gnosis*.

In *the killing floor (making ground)* [fig. 10], Quevedo layers references to historical and contemporary sports: a gymnasium floor marked with lines for basketball is rearranged to evoke the "I" formation of fields used for Ullamaliztli. Additional lines are newly drawn to further destabilize the link between this visual vocabulary and a particular sport. Metal armatures placed at either end recall soccer or American football goal posts, but here instead hold his drawings on muslin. Above, decagonal structures evocative of the stone hoops used in Ullamaliztli are made from plastic milk crates like those that often serve as basketball hoops in the Bronx, where Quevedo has lived since emigrating from Ecuador.

Los temas de la autodefinición, la narración y la herencia familiar también abundan en el trabajo de Ronny Quevedo. La práctica de Quevedo está directamente influenciada por las profesiones de sus padres. Su madre, costurera y modista, incluso le ha ayudado a crear varias obras de arte recientes, entre ellas *topografía lyr(ic)a* [fig. 9]. En su elección de materiales —hilo, papel encerado y muselina—, alude al trabajo de su madre y al conocimiento heredado. Del mismo modo, su interés por los deportes, especialmente el fútbol, el baloncesto y el ullamaliztli (el juego de pelota precolombino considerado el antecedente de varios deportes de equipo contemporáneos) proviene de la influencia de su padre, que era jugador de fútbol profesional en Ecuador, y cuando la familia se mudó a los Estados Unidos, trabajó como árbitro y se unió a una liga de fútbol amateur. Las familias migrantes de América Central, del Sur y el Caribe conforman y coordinan estas ligas que se encuentran en todo Estados Unidos. La convocatoria semanal de estas personas, que a pesar de llegar de diferentes lugares comparten un idioma y la experiencia de intentar asimilarse a la vida en Estados Unidos, llegó a tener un significado ritual para Quevedo. Los equipos a menudo jugaban en espacios interiores, en canchas de baloncesto originalmente construidas para escuelas o grupos privados, lo que revela, para el artista, la forma en que los sitios pueden reutilizarse y reinventarse para cumplir nuevas funciones. A una edad temprana, Quevedo fue testigo de cómo su padre y su comunidad ingresaban a un espacio que no fue construido para ellos y escribían sus propias reglas para usarlo. Ahora, él ve esto como una metáfora de la inmigración, donde es posible celebrar la adaptabilidad y resistencia de aquellxs con gnosis inmigrante.

En el *the killing floor (making ground)* [fig. 10], Quevedo crea capas con referencias a deportes históricos y contemporáneos: reordena el piso de un gimnasio marcado con líneas de baloncesto para evocar la formación en 'I' de los campos utilizados para ullamaliztli. Traza líneas adicionales para desestabilizar aún más el vínculo entre este vocabulario visual y un deporte en particular. Las estructuras de metal colocadas en cada extremo recuerdan a los postes de la portería de fútbol o fútbol americano, pero aquí, en cambio, sirven para sostener sus dibujos en muselina. En la parte superior, las estructuras decagonales que evocan los aros de piedra que se usan en ullamaliztli están hechas de jabas de frascos de leche, como las que a menudo sirven como aros de baloncesto en el Bronx, donde Quevedo ha vivido desde que emigró de Ecuador.

Figures 9 & 10. Installation view of *Comunidades Visibles: The Materiality of Migration* (February 12-May 16, 2021, Albright-Knox Northland, Buffalo, New York). In foreground, on right, is *topografía lyr(ic)a*, 2019, by Ronny Quevedo and Noemi Quevedo. On the floor is *the killing floor (making ground)/el piso de matanza (haciendo terreno)*, 2020, by Ronny Quevedo. In the background is Ronny Quevedo's *revolutions unbound*, 2019, and *no halftime (ode to my father)*, 2020. © Ronny Quevedo. Photograph by Brenda Bieger and Amanda Smith.



Quevedo's aesthetic is shaped by his current context in much the same way as that of Patrick Martinez. A Los Angeles-based artist, Martinez embraces spray paint, erasure, and the rough-hewn layered textures of urban materials to make work that recalls the cityscape and honors the stories told by its walls. This practice celebrating the surfaces of his hometown also evokes its history and complex cultural developments. Juxtaposition plays an important role in this body of work, as it does in the collage of neon signs created for this exhibition. Here Martinez groups ten discrete artworks featuring quotes, poems, and calls to action that invoke the words of immigration justice advocates and remind viewers that "immigration is natural," that "America is for Dreamers," and that "hate is too great a burden to bear" [fig. 11]. Martinez often quotes historical figures who fought for racial and social justice, carrying their sentiments into the present stage of the ongoing struggle for equality across this nation. These signs deploy the visual language of commercial signage—an accessible, ubiquitous, and usually neutral medium—but subvert expectations by communicating unmistakably political messages.



La estética de Quevedo está determinada por su contexto actual, de la misma manera que la de Patrick Martínez. Martínez, que vive en Los Ángeles, adopta la pintura en aerosol, el borrado y las texturas toscas de los materiales urbanos para hacer un trabajo que recuerda el paisaje urbano y honra las historias contadas por las paredes. Esta práctica que celebra las superficies de su ciudad también evoca su historia y desarrollos culturales complejos. La yuxtaposición juega un papel importante en este cuerpo de trabajo, al igual que en el *collage* de letreros de neón creados para esta exposición. Aquí, Martínez agrupa diez obras de arte con citas, poemas y llamados a la acción, que invocan las palabras de lxs activistas por los derechos migrantes y recuerdan a la audiencia que "la inmigración es natural", que "Estados Unidos es para los soñadores" y que "el odio es una carga demasiado grande de soportar" [fig. 11]. Martínez a menudo cita a personajes históricos que lucharon por la justicia social y racial; trae sus ideas y sentimientos al presente, y los junta con las luchas actuales en favor de la igualdad en esta nación. Estos letreros despliegan el lenguaje visual de la señalización comercial, un medio accesible, ubicuo y por lo general neutral, pero subvierten las expectativas al comunicar mensajes inequívocamente políticos.

Figure 11. Installation view of artworks by Patrick Martinez in *Comunidades Visibles: The Materiality of Migration* (February 12-May 16, 2021, Albright-Knox Northland, Buffalo, New York). © Patrick Martinez. Photograph by Brenda Bieger and Amanda Smith.

In each project included in *Comunidades Visibles: The Materiality of Migration*, artists layer references from historical and contemporary sources, from different parts of the world, and from varied cultures in order to make work that speaks to their sensibilities as makers deeply in touch with their *immigrant gnosis*. The hybridity of the artworks corresponds closely to the hybrid identities of their makers—these material, natural, and human histories are inexorably intertwined and complex. Honoring their families and the stories that have shaped their lives, they celebrate and make visible the multiple communities to which they belong. In doing so, they demand acknowledgement of the inherent value of immigrant communities and communities of color, building on the enduring legacy of the artists and activists who came before them. I add my voice to these calls for justice, equity, and recognition; by organizing this exhibition in an internationally recognized art museum, my ambition was to provide a platform to amplify these artists' creative voices. While working closely with each artist on this project, I grew to appreciate the complexity of their relationships with this country and their heritage, which is not dissimilar to my own. The embodied experience of being an immigrant in the U.S. shapes our perceptions of recent political and social events, our responses to overt injustices like the census memorandum, and our creative outputs. It was through working with this group that I came to understand exactly how much we have in common as first- and second-generation immigrants and how I can and will use my role as an advocate for artists and Latinx people to increase our visibility in our (new) country. **post(s)**

References

Mignolo, W. (2012). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking.* Princeton University Press

En cada proyecto incluido en *Comunidades Visibles: La Materialidad de la Migración*, lxs artistas utilizan referencias de fuentes históricas y contemporáneas, de diferentes partes del mundo y de diversas culturas. Lo hacen para construir un trabajo que habla de sus sensibilidades como creadorxs que están en un contacto consciente y profundo con sus gnosis inmigrantes. La hibridación de las obras de arte se interrelaciona estrechamente con las identidades híbridas de sus creadorxs: estas historias materiales, naturales y humanas están entrelazadas y son complejas. Honran a sus familias y a las historias que han dado forma a sus vidas, celebran y visibilizan las múltiples comunidades a las que pertenecen. Y, al hacerlo, exigen el reconocimiento del valor que poseen las comunidades de inmigrantes y las comunidades de color, basándose en el legado perdurable de los artistas y activistas que los precedieron. Sumo mi voz a estos llamados a la justicia, la equidad y el reconocimiento.

Al organizar esta exposición en un museo de arte reconocido internacionalmente, mi ambición era proporcionar una plataforma para amplificar las voces creativas de estos artistas. Mientras trabajaba en estrecha colaboración con cada artista en este proyecto, llegué a apreciar la complejidad de sus relaciones con este país y su herencia, que no es muy diferente a la mía. La experiencia encarnada de ser un inmigrante en EE.UU. da forma a nuestras percepciones sobre los eventos políticos y sociales recientes, también moldea nuestras respuestas frente a las injusticias (como el mencionado memorando del Censo), y también frente a nuestros procesos creativos. Fue a través del trabajo con este grupo de artistas que llegué a comprender exactamente cuánto tenemos en común como inmigrantes de primera y segunda generación, y cómo puedo utilizar mi papel como promotora de lxs artistas y las personas latinas para aumentar nuestra visibilidad en nuestro (nuevo) país. **post(s)**

Referencias

Mignolo, W. (2012). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton University Press



Daril Fortis, curador de arte. Cursa la Maestría en Estudios Socioculturales en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California.
Correo electrónico: darilfortis@gmail.com

Resumen

Comparto una reflexión acerca de mi propio proceso de investigación sobre la historia de la práctica del performance en Tijuana (México) y la concepción del proyecto curatorial *La performance fronteriza*. Este explora la 'desaparición' de las artistas/activistas, propiciada por la narrativa hegemónica del Arte Fronterizo, conceptualizado 'en' la frontera Tijuana-San Diego (EE. UU.), debido a su condición de 'indocumentadas', a través de la rememoración colectiva del pasado del performance para diversificar la narrativa histórica de la práctica artística.

Palabras clave

performance, Arte Fronterizo, Tijuana-San Diego, desaparición, documentado/indocumentada, memoria

Abstract

I share a reflection on my own research process of the history of performance art in Tijuana (Mexico), and the conception of the curatorial project *La performance fronteriza*, which explores the 'disappearance' of female artists/activists, favored by the hegemonic narrative of Border Art, conceptualized 'on' the Tijuana-San Diego border (USA), due to their 'undocumented' status, through the collective remembrance of the past of performance art to diversify the historical narrative of the artistic practice.

Keywords

performance, Border Art, Tijuana-San Diego, disappearance, documented/undocumented, memory

Fecha de envío: 28/08/2021
Fecha de aceptación: 30/09/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2418
Cómo citar: Fortis, D. (2021). ¿Cómo llegamos a *La performance fronteriza*?. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 208-227). Quito: USFQ PRESS.



Este texto es la rememoración de un proceso investigativo, en curso, sobre la historia del performance tijuanense, que además reúne algunas reflexiones que me llevaron a concebir el proyecto curatorial *La performance fronteriza*. Mi lectura sobre la historización de esta práctica artística está, decididamente, influida por la propuesta conceptual que Berta Jottar[1] desarrolló en los años noventa y que podemos rastrear en su obra *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994), su ensayo *Works en Progress: Intervenciones Across d'Line* (1992) y la remediación de una entrevista realizada por Ursula Biemann, que apareció primero en su documental *Performing the Border* (1999)[2], y después en las publicaciones *Been There and Back to Nowhere* (2000) y *Remote Sensing. Laboratories of Art and Science* (2002).

Cabe mencionar que llevo a cabo esta investigación desde mi experiencia como tijuanense nacido a finales de los ochenta, que ha contado con visa de turista desde niño. Esto ha definido una relación casi de continuidad con EE. UU., caracterizada por las compras semanales de ropa y alimento, y los paseos escolares al Zoológico de San Diego o Disneyland en Anaheim, CA. Haber entendido primero la frontera como garita naturalizó cierta porosidad de esta, es decir, aunque con filtros, la frontera no era para mí el muro reforzado en 1994 debido a la Operación Guardián.[3] La consciencia de la relevancia del tema de la frontera como problemática social me apareció con el 9/11. La caída de las Torres Gemelas de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, impactó en la porosidad de esa garita que cruzaba por lo menos cada fin de semana. Recuerdo que desde entonces las filas de automóviles se volvieron más largas debido al escrutinio de los agentes.[4] La dinámica de la espera excesiva nos hizo desarrollar estrategias como elegir días y horarios de cruce o ingresar a EE. UU. solo a causa de eventos significativos, ya no tan seguido como durante mi niñez.

1 Berta Jottar es artista interdisciplinaria, activista, académica independiente, cineasta y productora. Su trabajo académico se ha enfocado en la música y danza de la diáspora cubana en Nueva York. Como productora, ha realizado *Zero Degrees Latitude, Vestiphobia, Pepinos' Back, El Síndrome Batista*, entre otros.

2 Puede consultarse en: https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/52271/Performing-the-Border

3 La Operación Guardián (Operation Gatekeeper) fue implementada durante el gobierno del presidente Bill Clinton, con el objetivo de detener la migración ilegal a EE. UU. Esta medida se ha asociado con la construcción del muro hecho de las pistas de aterrizaje utilizadas en la Guerra del Golfo Pérsico (1991), que en realidad fue iniciada en 1993. En lo que realmente consistió la Operación Guardián fue en aumentar agentes de la Border Patrol (que generó una concentración significativa en Imperial Beach, ciudad del condado de San Diego que colinda con Playas de Tijuana) y equipar a estos agentes (con telescopios nocturnos, sensores sísmicos para detectar el tránsito de personas, radios portátiles y un sistema electrónico de identificación de huellas dactilares, que permitían conocer los antecedentes criminales de los detenidos). Para mayor información, consúltese: https://oig.justice.gov/sites/default/files/archive/special/9807/gkp01.htm

4 Para una narrativa más extensa de mi experiencia, se puede consultar mi ponencia *May There Never Be A Wall* (2018) en: https://revistaespiraltijuana.org/2019/03/13/daril-fortis/#_edn1



Figura 1. Claudia Algara a.k.a. Cali Vonaci en entrevista; 3 de marzo, 2018. Fotografía: Elba Echevarría.

Sin embargo, a través del arte he profundizado en las problemáticas que exceden mi experiencia fronteriza como garita de cruce. Desde piezas como *Toy an Horse* (1994), de Marcos Ramírez ERRE, y *One Flew Over the Void [Bala perdida]* (2005), de Javier Téllez, ambas presentadas por el festival binacional de arte público INSITE, que en primera instancia eran recuerdos borrosos y después consultas documentales, hasta otros procesos más cercanos como el proyecto *El exilio del río* (2019), de Constanza Bravo Granadino, en el que pude acompañar a la artista en algunos de sus recorridos por El Bordo[5], han impactado en mi entendimiento de la frontera y las circunstancias de los cuerpos que la cruzan ilegalmente. Además, el performance realizado en la frontera, en Tijuana y San Diego, en los años ochenta y noventa, me ha permitido (re)conocer la extensión de las problemáticas migratorias e imaginar una frontera distinta a un muro o una garita, una en forma de cerca, otra como línea imaginaria.

Investigar el performance

Inicié la investigación sobre la historia del performance tijuanense en 2017. Por lo que había oído, la producción de performance en Tijuana no parecía abundante. Conocía los *big names* del Arte Fronterizo, tanto de artistas como de

5 El Bordo es como se conoce a un tramo de dos kilómetros de la canalización del río Tijuana que parte de la valla fronteriza hacia el este de la ciudad, donde deportadxs habitan en diferentes tipos de vivienda construidos por ellxs mismxs, como los 'ñongos' hechos con lámina, cartón, tela y otros desechos; los'hoyos', que son excavaciones bajo la tierra; y alcantarillas y puentes que habilitan como refugios. Para mayor información, consúltese: https://www.colef.mx/estudiosdeelcolef/estimacion-y-caracterizacion-de-la-poblacion-residente-en-el-bordo-del-canal-del-rio-Tijuana/

eventos donde el performance fue un elemento importante y de los cuales se tiene cierta perspectiva histórica.[6] Con eso en mente, creyendo que sería una investigación breve, emprendí este recorrido que, tras más de cuatro años, se siente apenas como el comienzo.

Planteé el proyecto con la intención de estudiar el desarrollo de la práctica artística del performance en Tijuana desde su origen, en la década los ochenta, hasta la actualidad (2017 en ese momento). Esa propuesta abarca hoy en día 40 años como periodo de análisis, que para usos prácticos no puede ser abordado de una sola vez, o al menos no con la profundidad que deseo. Esto es claro ahora, pero no lo fue al principio, por lo que comencé una primera etapa de investigación documental en la que enfoqué mis esfuerzos y recursos (becas estatales y nacionales) en la revisión de publicaciones y algunos acervos, al tiempo que recopilaba información de internet, como los datos y registro fotográfico o audiovisual de nuevos performances, charlas o talleres sobre performance que ocurrían en Tijuana. Me albergaba una sensación de inconmensurabilidad, de responsabilidad por no perderme nada, una especie de carrera hacia el pasado y contra él, tratando de 'recuperar' y 'atrapar' al performance tijuanense. No hay misión más fallida que pretender la completud, por lo que tuve que cambiar de estrategia.



Figura 2. Primera sesión de *La performance fronteriza*; 24 de julio, 2021. En la imagen de izquierda a derecha: Emily Hicks, María Eraña, Carmen Valadez y Jaime Cota Aguilar, Berta Jottar y Daril Fortis. Fotografía: cortesía del autor.

Sin embargo, no todo fue 'fallido' o en vano. Esta revisión eufórica de los documentos me permitió construir un panorama de la práctica y repensar premisas

6 Entre ellos están el colectivo Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF); Guillermo Gómez Peña, como representante máximo del performance fronterizo, y el festival de arte público INSITE, que se llevó a cabo en Tijuana y San Diego de 1992 a 2005, el cual conjuntó una serie de artistas globales que abordaron el tema de la frontera, y se convirtió en referente internacional, más información en: https://insiteart.org/about

como la delimitación geográfica. Esto en el sentido de que el origen del performance tijuanense no puede explicarse sin su carácter fronterizo/binacional/transfronterizo, y esa condición excede los límites de la ciudad, incluyendo a San Diego, CA, pero también a Los Ángeles y San Francisco. No solo son lugares donde lxs performxrs presentaron piezas, sino una extensión territorial donde ocurrieron preparaciones académicas, contactos afectivos y se concretaron organizaciones que impactaron el desarrollo del performance tijuanense.

En esta primera revisión documental de acervos como el archivo de Víctor Ochoa, del Centro Cultural de la Raza, de INSITE[7] y la Cinewest Collection, resguardados por la Universidad de California en San Diego (UCSD), identifiqué un 'eclipse' en donde el Arte Fronterizo, tanto la versión del Border Art Workshop/Taller Arte Fronterizo (BAW/TAF) como la del performer Guillermo Gómez Peña y después la de INSITE, ocultaron el performance que se había producido en Tijuana. Identifiqué esto gracias al catálogo de la exposición *Obra negra*. *Una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana* (2011), curada por Carlos Ashida y olga-Margarita dávila, en cuya línea del tiempo mencionan tanto la creación del BAW/TAF como la fundación de El Nopal Centenario, espacio clave para el desarrollo del performance en Tijuana, además de incluir textos de Gerardo Navarro y María Eraña, que describen la escena artística tijuanense relacionada con el Arte Fronterizo.

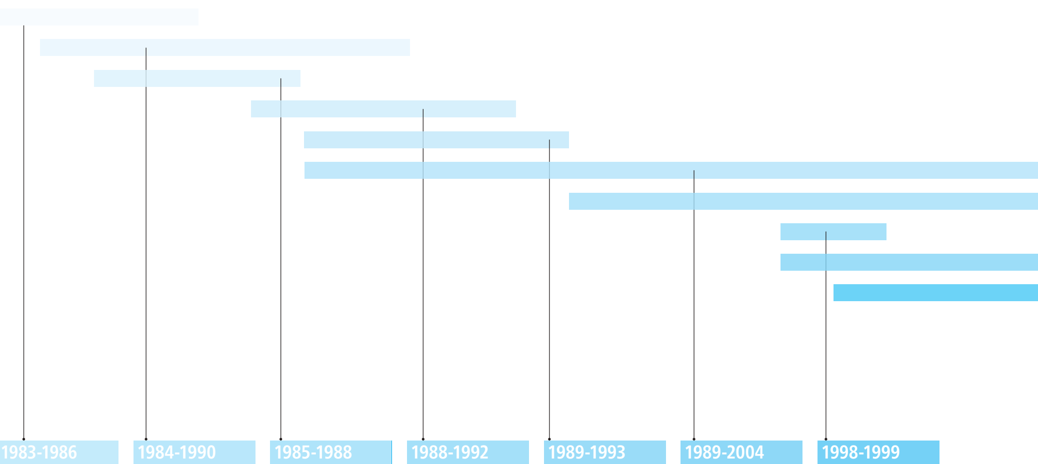
Si bien en 2016 se publicó *De aquellos páramos sin cultura… (Tres décadas de arte en Baja California: de lo retiniano a lo conceptual)*, de Roberto Rosique, que describe de manera general ambos grupos, así como *Arte-acción y performance en los muchos Méxicos*, coordinado por Josefina Alcázar, en el cual se incluye el texto *Acciones, performas y otras maromas tijuanenses*, de olgaMargarita dávila, que se enfoca específicamente en estos colectivos y procesos artísticos, no tuve acceso a ellos hasta que inicié mi investigación.

El panorama de insuficiencia documental con el que me enfrenté me llevó a preguntarme por las voces de lxs artistxs. Aunque había leído sobre la relación entre registro y performance, con las diversas posturas que existen,[8] llegó ese momento de obviedad que me hizo entender que la manera más cercana, más sensible y coherente, era revisar el pasado del performance a través de las densidades de los cuerpos que lo han practicado en Tijuana.

7 En esta primera revisión documental (2017-2018) el archivo de INSITE se podía consultar parcialmente por internet mediante la biblioteca digital de la UCSD; el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México resguarda una copia, que puede consultarse solamente visitando el centro. Actualmente, INSITE publicó en su sitio web el acervo completo del proyecto.

8 Por ejemplo, Diana Taylor y su concepción del *archivo* (registros físicos estables) y el *repertorio* (memoria corporal) en torno al pasado del performance; o Peggy Phelan quien, desde una perspectiva ontológica, apunta el carácter efímero del performance y desvincula el registro (visual y escrito) de las acciones, pues este altera la cualidad de *evento en vivo* —que desaparece— del performance.





1983-1986

Dirección de Ángel ValRa en la Casa de la Cultura de Tijuana (CCT); subdirector, Marco Vinicio González; coordinadora académica, María Eraña. La institución se abrió a la experimentación, que incluyó la presentación de performances, tales como *Transborder* (1985) de Marcos Kurtycz y *Ocnoceni* (1985) del grupo Poyesis Genética (Guillermo Gómez Peña y Sara-Jo Berman), además de conciertos de jazz organizados por Turiya Meraya. El propio Gómez Peña se refiere a la CCT como "el más grande espacio alternativo de la frontera" de esos años. La CCT funcionó como un espacio de diálogo y creación entre lxs artistxs que después integraron la "banda" de El Nopal Centenario.

1984-1990

En 1984 se fundó el Border Art Workshop/ Taller de Arte Fronterizo por Isaac Artenstein, David Avalos, Sara-Jo Berman, Jude Eberhart, Guillermo Gómez Peña, Víctor Ochoa y Michael Schnorr. Fue un colectivo binacional que se enfocó en procesos performáticos e instalativos *site specific*. Algunas de sus piezas emblemáticas son *End of the Line* (1986), *De regreso a Aztlán o Border Pilgrimage* (1987) y *Border Sutures* (1990).

1985-1988

Tras el término de la administración de ValRa, el espacio de diálogo y creación se mudó a un patio que compartían unos bungalós del artista Felipe Almada (dueño del complejo). Los bungalós eran alquilados por Almada a lxs artistxs que integraron la "banda" de El Nopal Centenario y muchxs otrxs. Entre sus piezas emblemáticas están *El regreso de Quetzalcóatl a la frontera* (1987), *La noche de Tlatelolco* (1988), entre otras.

1988-1992

Las Comadres fue un colectivo binacional feminista que se fundó en 1988 y analizaba la experiencia fronteriza de las mujeres. Integrantes: Kirsten Aaboe, Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, Frances Charteris, Eloisa de León, María Kristina Dybbro-Aguirre, Laura Esparza, Emily Hicks, Berta Jottar, Aida Mancillas, Anna O'Cain, Graciela Ovejero, Lynn Susholtz, Ruth Wallen, Marguerite Waller, Rocío Weiss y Cindy Zimmerman. María Eraña es mencionada en la mayoría de la literatura como integrante de este colectivo, sin embargo, ella no se considera parte de él. Destaca su pieza *1,000 Points of Fear: Another Berlin Wall?* (1990).

1989-1993

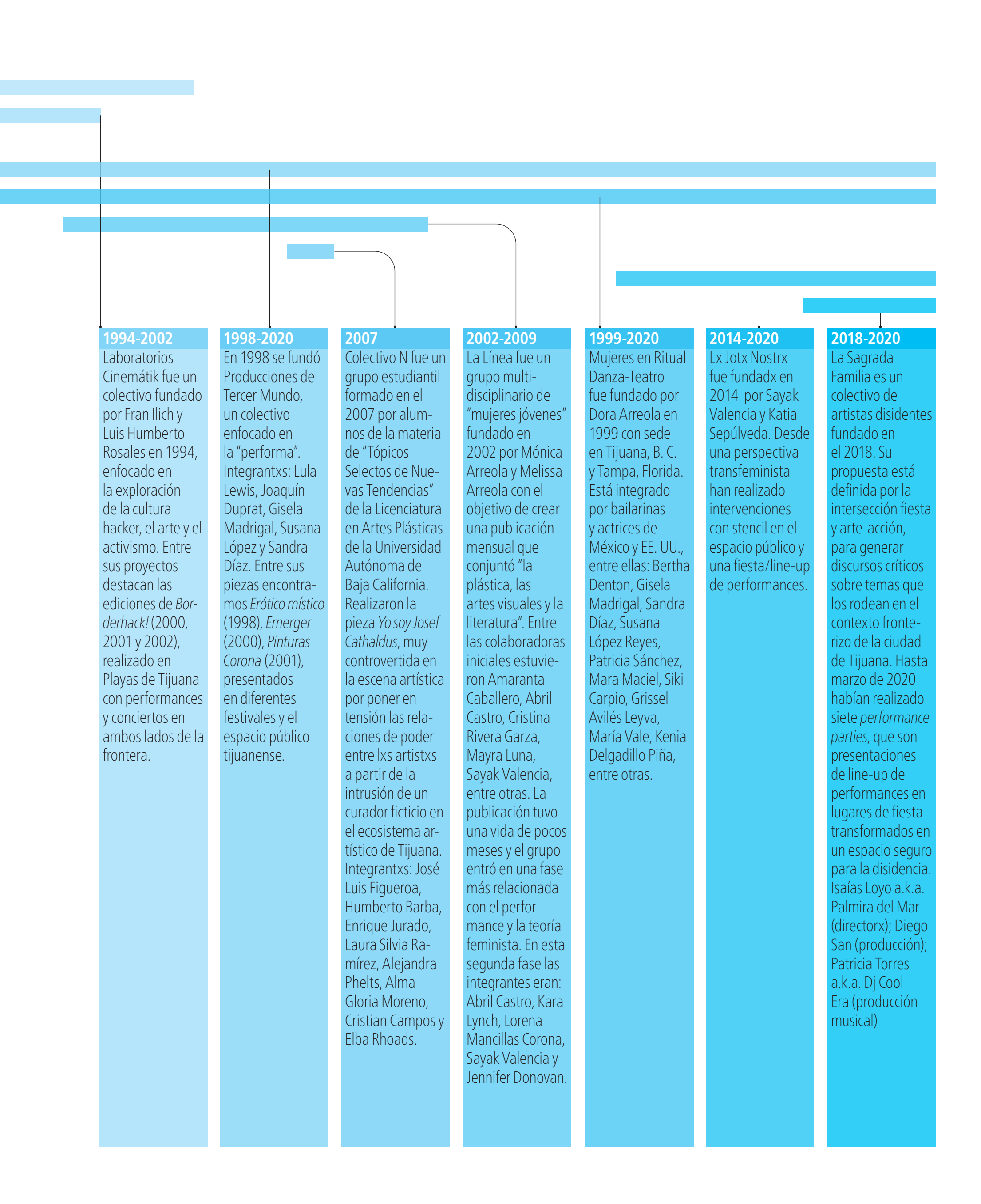
El Nopal Centenario fue fundado por Felipe Almada en 1989. Fue uno de los primeros foros independientes dedicados a la cultura, en donde se realizaron presentaciones de performance, teatro, música, etc., y centro de operaciones de la banda performera integrada por Carmela Castrejón, María Eraña, Gerardo Navarro, José Hugo Sánchez y el propio Almada. El jardín de los bungalós continuó siendo crucial para la producción colectiva, pero a partir de la fundación del foro público, se convirtió no solo en un sitio de producción sino de exhibición de performance. Algunas de las piezas de este periodo fueron *Roque Dalton* (1988), *Tambores 1 y 2* (1989), entre otras.

1989-2004

Factor X fue una asociación civil que se fundó en 1989 y estaba enfocada en la procuración del derecho a la salud reproductiva (legalización del aborto, cese de usos de químicos que afectaban a las mujeres embarazadas) de las mujeres trabajadoras de la industria maquiladora. Entre sus fundadoras están: María Eraña, Carmen Valadez, Minerva Nájera, Reyna Montero y Carmela Castrejón. Aunque fue una organización más orientada al activismo, colaboraron en proyectos artísticos como *Tijuana Projection* (2001, comisión para inSITE2000) de Krzysztof Wodiczko y en el documental *Maquilapolis* (2006) de Vicky Furnari y Sergio De La Torre.

1998-1999

En 1998 se fundó el grupo Cuerpos en Acción, como resultado del taller "El arte de la performa" impartido por Felipe Ehrenberg en mayo de 1998 en la Casa de la Cultura de Tijuana, gestionado por la curadora olgaMargarita dávila a través del Centro de Humanidades de Baja California. El grupo tuvo presentaciones en algunas ciudades de Baja California, que llamaron "Sábado de Performa".


2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020
1994-2002
Laboratorios Cinemátik fue un colectivo fundado por Fran Ilich y Luis Humberto Rosales en 1994, enfocado en la exploración de la cultura hacker, el arte y el activismo. Entre sus proyectos destacan las ediciones de *Borderhack!* (2000, 2001 y 2002), realizado en Playas de Tijuana con performances y conciertos en ambos lados de la frontera.
1998-2020
En 1998 se fundó Producciones del Tercer Mundo, un colectivo enfocado en la "performa". Integrantxs: Lula Lewis, Joaquín Duprat, Gisela Madrigal, Susana López y Sandra Díaz. Entre sus piezas encontramos *Erótico místico* (1998), *Emerger* (2000), *Pinturas Corona* (2001), presentados en diferentes festivales y el espacio público tijuanense.
2007
Colectivo N fue un grupo estudiantil formado en el 2007 por alumnos de la materia de "Tópicos Selectos de Nuevas Tendencias" de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Baja California. Realizaron la pieza *Yo soy Josef Cathaldus*, muy controvertida en la escena artística por poner en tensión las relaciones de poder entre lxs artistxs a partir de la intrusión de un curador ficticio en el ecosistema artístico de Tijuana. Integrantxs: José Luis Figueroa, Humberto Barba, Enrique Jurado, Laura Silvia Ramírez, Alejandra Phelts, Alma Gloria Moreno, Cristian Campos y Elba Rhoads.
2002-2009
La Línea fue un grupo multidisciplinario de "mujeres jóvenes" fundado en 2002 por Mónica Arreola y Melissa Arreola con el objetivo de crear una publicación mensual que conjuntó "la plástica, las artes visuales y la literatura". Entre las colaboradoras iniciales estuvieron Amaranta Caballero, Abril Castro, Cristina Rivera Garza, Mayra Luna, Sayak Valencia, entre otras. La publicación tuvo una vida de pocos meses y el grupo entró en una fase más relacionada con el performance y la teoría feminista. En esta segunda fase las integrantes eran: Abril Castro, Kara Lynch, Lorena Mancillas Corona, Sayak Valencia y Jennifer Donovan.
1999-2020
Mujeres en Ritual Danza-Teatro fue fundado por Dora Arreola en 1999 con sede en Tijuana, B. C. y Tampa, Florida. Está integrado por bailarinas y actrices de México y EE. UU., entre ellas: Bertha Denton, Gisela Madrigal, Sandra Díaz, Susana López Reyes, Patricia Sánchez, Mara Maciel, Siki Carpio, Grissel Avilés Leyva, María Vale, Kenia Delgadillo Piña, entre otras.
2014-2020
Lx Jotx Nostrx fue fundadx en 2014 por Sayak Valencia y Katia Sepúlveda. Desde una perspectiva transfeminista han realizado intervenciones con stencil en el espacio público y una fiesta/line-up de performances.
2018-2020
La Sagrada Familia es un colectivo de artistas disidentes fundado en el 2018. Su propuesta está definida por la intersección fiesta y arte-acción, para generar discursos críticos sobre temas que los rodean en el contexto fronterizo de la ciudad de Tijuana. Hasta marzo de 2020 habían realizado siete *performance parties*, que son presentaciones de line-up de performances en lugares de fiesta transformados en un espacio seguro para la disidencia. Isaías Loyo a.k.a. Palmira del Mar (directorx); Diego San (producción); Patricia Torres a.k.a. Dj Cool Era (producción musical)

El contexto tijuanense me permitió contactar a lxs principales actorxs de la escena del performance en la ciudad, la cual inició de manera articulada en la década de los ochenta, dentro de las artes visuales. En 2017 y 2018 entrevisté a olgaMargarita dávila, Carmela Castrejón, Lula Lewis, Claudia Algara a.k.a. Cali Vonaci, Aldo Guerra y Azzul Monraz, Sayak Valencia, Isaí García, Gerardo Navarro y José Hugo Sánchez, agentxs que han practicado el performance, o contribuido a desarrollarlo durante diferentes periodos en Tijuana. En 2019 y 2020 entrevisté a Berta Jottar, María Eraña, Isaac Artenstein, Richard A. Lou e intercambié correos electrónicos con Emily Hicks, miembrxs de uno o varios colectivos artísticos/activistas de las décadas de 1980 y 1990, en Tijuana y San Diego.

En un segundo momento de investigación documental, en 2020 revisé el fondo del neólogo Felipe Ehrenberg, en el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Ciudad de México. Esta consulta fue impulsada por las narraciones de la curadora olgaMargarita dávila. Ella invitó a Ehrenberg, mediante el Centro de Humanidades de Baja California, en 1998, a impartir el taller “El arte de la performa”, en la Casa de la Cultura de Tijuana. Fue uno de los procesos educativos más trascendentes en cuanto a su impacto en la formación de performxrs activxs en la década siguiente.

A partir de la información recabada, tanto de publicaciones como de los testimonios, fui construyendo, primero, un mapa de afectos entre lxs diferentes agentxs, luego, una línea del tiempo del performance desde 1979 hasta 2019, que siguen en construcción. Estos instrumentos me permitieron organizar e interpretar los materiales recolectados, luego de lo cual identifiqué cuatro *momentos*[9] del desarrollo del performance tijuanense, que responden a cierta predominancia en las estrategias de creación y sus relaciones con las instituciones cultural y educativa. Es importante señalar que estos momentos no son consecutivos ni reflejan la ‘evolución’ del performance tijuanense, sino que son procesos coexistentes, que incluso se traslapan, más bien formando enclaves de práctica y sentido. Sitúo el primero de esos momentos entre 1984 y 2004, y lo que he nombrado *la ‘invención’ del Arte Fronterizo*, pues es aquí cuando se conceptualiza por primera vez la categoría de ‘arte fronterizo’. El trabajo de los grupos artísticos de este momento se distingue por practicar el performance como “activismo artístico”.[10] La violencia que se expe-

9 Uso ‘momento’ en lugar de otras acepciones como etapa, fase o era, debido al significado que la palabra resguarda en su etimología. *Momentum* proviene del latín y es utilizado en física para describir el movimiento de un cuerpo, es decir, esa cantidad de movimiento que es entendido como ímpetu o impulso. Usar ‘momento’ me permite esbozar ciertas trayectorias de la práctica del performance tijuanense sin, precisamente, definirlas como sucesivas o acabadas. Son momentos donde cierta configuración entre cuerpo, tiempo y espacio es predominante pero no la única, presentando coexistencia de procesos, así como cruces disciplinares.

10 Aquí pienso en la definición de Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel: “[M]odos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte” (2012, p. 43).

rimenta en la frontera entre México y EE. UU., el racismo, la guerra y la memoria de masacres coloniales y contemporáneas eran algunos temas presentes en la obra de los colectivos, a uno y otro lado del muro fronterizo. El segundo momento abarca de 1992 a 2006. Existe un relevo generacional a partir de la creación de colectivos que, a diferencia de los grupos surgidos en los años ochenta que articularon su trabajo conceptual en relación con la frontera y sus problemáticas, abordaron temas relacionados con las características corporales que definían su condición política globalizada, por lo que decidí nombrarlo *politización del cuerpo propio*.

De 2001 a 2015 se encuentra *la institucionalización del performance*. En este momento el proceso de globalización del arte tijuanense, propiciado por INSITE, dejó fuera la práctica performática de lxs artistxs locales. Sin embargo, la fundación de la Escuela Superior de Artes Visuales (ESAV), en 2001, y la Escuela de Artes —hoy Facultad— de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), en 2003, propició que se implementara la enseñanza sistematizada del performance e incluso se produjeran eventos de reflexión sobre la práctica. Entre estos se encuentran el Primer Coloquio Internacional de Teoría del Performance, organizado por Aldo Guerra y Azzul Monraz, performxrs y alumnxs de la ESAV, y la muestra *Accidental. Arte de performance, sonido, video, documentos*, dirigida por la artista y entonces docente de la UABC, Claudia Algara a.k.a. Cali Vonaci, ambos en 2006. Existieron incursiones previas de performxrs a la Ciudad de México, como José Hugo Sánchez en el Primer Festival Mes del Performance del Museo Universitario del Chopo en 1992 y en el Segundo Festival Mes del Performance X'Teresa en 1993, así como el intercambio propuesto por Ruta T.iJ.uas-D.eF.e (1997-1998), donde destaca la participación del Charro Morado en Tijuana y de Edmundo Soto, José Hugo Sánchez y Marcos Ramírez ERRE en el entonces Distrito Federal. No obstante, este tercer momento es de especial visibilidad nacional para el performance tijuanense gracias a la participación de performxrs que se formaron en los talleres de los noventa o se encontraban estudiando Artes en alguna de las universidades mencionadas.

Finalmente, el cuarto momento transcurre entre 2009 y 2020,[11] al cual planteo como una *vuelta a la disidencia*. Ya que es el más reciente, analizarlo conlleva un grado mayor de involucramiento, pues es un periodo que incluye mi ejercicio profesional como investigador del performance, así como eventos, proyectos y espacios que he presenciado, colaborado o visitado. Con 'vuelta a la disidencia' me refiero al desplazamiento que el performance experimentó después de institucionalizarse en el museo y la escuela, debido a su abordaje crítico del género y la sexualidad. Identificaciones (trans)feministas y *queer* impulsan la práctica del performance tijuanense, y construyen espacios seguros para su presentación y reflexión, que, como eco de la historia del *show* travesti en Tijuana, ocupan los escenarios de la vida nocturna de la ciudad.

11 El corte de este momento es provisional y responde sobre todo a la llegada de la pandemia de COVID-19 a México y la cuarentena promovida por el Gobierno a partir de marzo de 2020, la cual marcó el cese de presentaciones de performance y el inicio de su migración al espacio virtual/digital.

En el proceso de análisis del material, me llamó la atención que la información proporcionada por lxs entrevistadxs se encontraba en un registro mnemónico, más cerca de las sensaciones que de las precisiones, con dudas y olvidos, pero con detalles sobre los afectos y la organización de los procesos creativos y de presentación. Al darme cuenta de eso, vislumbré que la historia del performance que me interesa no está constituida por las piezas de arte aisladas sino por los procesos socioculturales que terminaron condensados en esas acciones. Asimismo, en el grupo de entrevistadxs de lxs pionerxs del performance, noté una diferencia importante entre las voces masculinas y las femeninas: los artistas me contaban más sobre sus piezas, de los eventos en donde se presentaron, qué viajes hicieron; mientras que las artistas, además de información similar, ahondaron en los procesos privados o 'tras bambalinas'. Sus narraciones me revelaron una dimensión que no aparece en las publicaciones ni archivos —o por lo menos no a simple vista—, la cual implicó el trabajo de producción, gestión y registro del performance tijuanense, en gran medida realizado por ellas, además de la actividad reflexiva, crítica y conceptual, procesos que en su mayoría han sido excluidos de la narrativa hegemónica del Arte Fronterizo.

De esa observación, conjugada con el esbozo de los momentos, surgió *La performance fronteriza*, el primer proyecto de socialización de mi investigación. En este pongo en práctica un trabajo curatorial que promueve la colectividad y reflexión compartida para construir la memoria del performance tijuanense entre 1984-2004, desde la perspectiva de género.[12]

Arte Fronterizo/Border Art

El término Arte Fronterizo/Border Art nombra una práctica situada en la región Tijuana-San Diego que constituyó un movimiento artístico/activista. Se inició en 1984, con la fundación del Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (1984-1990[13]), cuyxs integrantxs articularon la categoría conceptual 'arte fronterizo' en referencia a su propia práctica artística. Esta práctica se distinguió por desarrollar "installations that made viewers interact with objects and artificial environments, to site-specific performance art" (Prieto, 1999, sección Conceptual Art at

12 La puesta en marcha de este proyecto fue posible gracias al Programa de Apoyos del Patronato de Arte Contemporáneo A. C., en su edición 2021.

13 Existe una controversia relacionada con la vida del BAW/TAF. Al terminar la pieza *Border Sutures* (que consistió en un viaje de un mes a lo largo de la frontera, entre julio y agosto de 1990), en la que participaron Víctor Ochoa, Robert Sanchez, Berta Jottar, Carmela Castrejón, Lourdes Grobet, Patricio Chávez y Michael Schnorr (únicamente la primera semana del viaje), el colectivo decidió su disolución. En septiembre de ese mismo año Schnorr (1945-2012) retomó el nombre del colectivo y con nuevxs integrantxs (Castrejón permaneció hasta 1995), se enfocó en procesos pedagógicos y de intervención comunitaria. Si bien seguían reflexionando sobre las condiciones fronterizas de manera extendida, dejaron en segundo término el carácter *site-specific* en la frontera, que había caracterizado su práctica artística hasta entonces. La controversia reside en que la decisión de retomar el nombre del colectivo, tomada por Schnorr, no fue apoyada por el resto de miembrxs que en agosto de 1990 habían decidido la desintegración del BAW/TAF. El trabajo de este nuevo grupo continuó hasta el año 2010.

the Border, párr. 4). Sus fundadorxs fueron Isaac Artenstein, David Avalos, Sara-Jo Berman, Jude Eberhart, Guillermo Gómez Peña, Víctor Ochoa y Michael Schnorr; Richard A. Lou, Emily Hicks, Berta Jottar y Carmela Castrejón fueron miembrxs en diferentes periodos después de su fundación, entre varixs otrxs artistxs.

Según Ila Sheren (2011), la relación entre performance y frontera apareció por primera vez en el trabajo del BAW/TAF, específicamente en su pieza *End of the Line* (1986), realizada en el espacio binacional, sin separación material entre México y EE. UU., que constituían el Border Field Park y Playas de Tijuana. Lxs artistxs vistieron disfraces de estereotipos fronterizos (El Vato, La Migra, El Nopal, etc.) basadxs en lxs personajes de la *Lotería Fronteriza* del artista chicano Víctor Ochoa. Colocaron una mesa sobre el límite geopolítico, en donde se sentaron a comer elotes e invitaron a lxs traseúntxs a unirse. Mientras comían, giraban la mesa, lo que provocaba que lxs performxrs cambiaran de lugar y cruzaran la frontera múltiples veces en ambas direcciones. Quebraron espejos puestos sobre la malla fronteriza y quemaron unas embarcaciones de cartón cerca del agua, en alusión a la invasión española, pues el performance fue realizado el 12 de octubre, día que se conmemora la conquista española en México. A partir de esta pieza, Sheren reflexiona sobre la estrategia del BAW/TAF de llevar el arte al sitio específico de la frontera, diferenciándose de otros movimientos que trabajaron antes con la concepción de frontera en relación con el arte, como el Arte Chicano, pero que no produjeron arte 'en' la frontera. Sheren apunta que esta decisión condujo a la mayor contribución del colectivo, que fue haber entendido la frontera como un performance, "one between nations rather than an artist and his or her audience" (2011, p. 99). La observación de Sheren la llevó a desarrollar el concepto de 'portable border', analizando especialmente el trabajo posterior de Guillermo Gómez Peña.

Antes de Sheren, Berta Jottar había planteado la frontera como un "highly performative place" (2000, p. 162), argumentando que la frontera existe gracias al acto de cruzarla, que sin esa acción la frontera deviene construcción discursiva y su materialidad es despojada de significación, permaneciendo como objetos simples —un muro, una cerca o un río. La propuesta de Jottar pone atención en los cuerpos y su capacidad performativa como uno de los factores determinantes del concepto de frontera, lo que refuerza su concepción como construcción discursiva del Estado. Esta nos obliga a ciudadanizarnos a través de los diferentes documentos de identificación que definen nuestras posibilidades de desplazamiento entre naciones. Jottar se refiere al indocumentado como un otro altamente narrado tanto por el Estado como por los medios masivos, que lo patologizan, racializan, criminalizan, etc. Sin embargo, pone en crisis esta visión al desobedecer el mandato de identificación, cruzando ilegalmente (sin documentos), saliendo del rango de visión (concreta y discursivamente) del aparato jurídico estadounidense. Esta 'desaparición' del cuerpo, o cuerpo desaparecido, se vuelve una condición necesaria para evadir la deportación, cargando de politicidad y liminalidad al indocumentado (Jottar, 2000). La condición de irrastreabilidad jurídica e invisibilidad técnica

del cuerpo indocumentado una estrategia de autopreservación y un proceso de vulneración que, si bien pone en crisis la frontera del Estado, refuerza, a su vez, el estereotipo del migrante ilegal.

Documentados/indocumentadas

Las narraciones de los procesos 'tras bambalinas' que las artistas me compartieron en entrevista me revelaron que, en lo eclipsado por el Arte Fronterizo, existía algo todavía menos visible, prácticamente borrado: la participación de las artistas en este primer momento del performance tijuanense.

Al entrevistar a Berta Jottar, su pieza *Border Swings/Vaivenes Fronterizos* (1994) surgió durante la plática. Mis sospechas sobre el borrado de las artistas en la narrativa hegemónica de la historia del Arte Fronterizo era ya una pieza en el trabajo de Jottar. *Vaivenes Fronterizos* es un tráiler conceptual de un docudrama inexistente, que combina "la función documental con la de la escritura de ficción" (Ovejero, 2001, p. 196). En este se retratan las aventuras de Enigma Sin Pista, una luchadora enmascarada e investigadora privada que llega a "Calijuas Mexican border" o "Tijuana, California" buscando el cuerpo de una mujer que cruzó la frontera y nunca regresó (Jottar, 1994, párr. 2). La pieza está organizada alrededor de siete mujeres residentes de la zona fronteriza Tijuana-San Diego, y registra cómo contribuyen a la construcción bicultural y bilingüe del arte y la política en la región. Entre ellas encontramos a Carmela Castrejón, María Eraña, Carmen Rojas, Angélica Robles y Yareli Arizmendi (Jottar, 2009). Rosina Conde y Berta Jottar son las otras dos mujeres incluidas, aunque no se las menciona en la versión pública de *Border Swings* de YouTube, que es realmente un fragmento de tres minutos y medio de los ocho que dura la pieza original.[14]

En su artículo *Works en Progress: Intervenciones Across d'Line* (1992), Jottar menciona a la reportera La Marquesa y a La Wrestler Bride como personajes del documental, que Emily Hicks había performado en piezas previas. La presentación de estos personajes parece haber sido un guiño a la aportación de Hicks. La estrategia de Jottar, en *Vaivenes Fronterizos*, es "crear una evidencia de algo desaparecido, documentar la memoria de una historia fugada en la incandescencia de su inmediatez y marginalidad política, administrando documentación fotográfica de experiencias grupales callejeras que también constituyen una narrativa personal de tipo flashbacks" (Ovejero, 2001, p. 200).

14 La pieza completa no se encuentra digitalizada, por lo tanto no está disponible en internet. Existe un par de copias en formato VHS, resguardadas en la biblioteca del Getty Research Institute en Los Ángeles, CA, que por las restricciones de cruce de la frontera vía terrestre derivadas de la pandemia por COVID-19 no me ha sido posible consultar.

Jottar propone la frontera como una “highly gendered region” (2000, p. 165), al señalar la feminización del sujeto masculino migrante y la desaparición de las mujeres trabajadoras. Su lectura parte del análisis de la narrativa dominante en la que se concibe al sujeto masculino como el migrante trabajador que ingresa ilegalmente a EE. UU., con la intención de mantener a su familia que se queda en su lugar de origen. Esta narrativa, dice Jottar, asume que existen dos tipos de sujetos masculinos en la dinámica migratoria: los ‘pollos’ y los ‘coyotes’. Los primeros cruzan ilegalmente la frontera en busca de trabajo, mientras que los segundos ‘facilitan’ ese cruce. Esta concepción del cruce ilegal borra a las mujeres trabajadoras, tanto a aquellas que cruzan la frontera como las que migran para trabajar en las maquiladoras de Tijuana y Ciudad Juárez. La única forma en la que participan de esta narrativa de la migración, apunta Jottar, es como mujeres embarazadas que cruzan a parir a sus hijos y recibir atención médica de la asistencia social. Las mujeres son borradas una y otra vez, pues no son sujetos así como los hombres no son ciudadanos. Asimismo, el cuerpo masculino feminizado es considerado uno reproductivo, pues no se toma en cuenta como fuerza laboral que produce dinero para la economía de EE. UU., sino como cuerpos que se multiplican y consumen.



Figura 3. Carmela Castrejón en entrevista; 28 de octubre, 2017. Fotografía: Elba Echevarría.

En *Border Swings*, Jottar (2000), en consonancia con su lectura, incluye el proceso de borrado de las mujeres por parte del sistema del arte:

> I used the discursively disappearing, crossing female body to imply alternative discourses which not only considered the discursive disappearing of female crossers but their physical, material as well as their artistic production too. [...] It's not only who gets to cross north, but also whose work and what type of art does or does not enter into the U.S. representational space of border art. (p. 165)

Jottar presenta un juego de palabras que aluden a la nomenclatura del discurso en torno a la migración ilegal y a la invisibilización de las mujeres artistas/activistas de la frontera: "There is not time to show those who have been in front of the camera—the documented. This piece is dedicated to those behind the camera—the undocumented" (1992, sección La Marqueza, párr. 3). Me interesa la traslación de los términos documentados/indocumentadas[15] como nomenclatura de enlace con la crítica a los métodos para historiar el performance y preguntarnos por la infalibilidad pretendida de los documentos como pruebas del pasado. En este caso, vale la pena indagar aquello que los documentos 'no dicen', escuchar a los cuerpos indocumentados que muchas veces fueron creadores de esos documentos que no les representan.

La mezcla entre ficción y realidad que *Vaivenes Fronterizos* presenta construye una serie de capas discursivas. Estas capas van desde la investigación de Enigma Sin Pista —la búsqueda de un cuerpo femenino que es encontrado mutilado—, que trae a pantalla tanto la desaparición discursiva de las trabajadoras como la desaparición material causada por la violencia feminicida registrada en ciudades fronterizas como Ciudad Juárez, hasta la invisibilización de las artistas/activistas de Tijuana-San Diego, quienes organizan, producen, registran y escriben sobre las acciones de las cuales los hombres reciben crédito por aparecer en las fotografías, los videos, las reseñas, etc. En ese sentido, se repite la diferenciación entre sujetos legítimos, por contar con documentos, y cuerpos desaparecidos, por carecer de documentación, que promueve la narrativa hegemónica de la migración y, en este caso, también la del Arte Fronterizo.

Resulta especialmente ilustrativa la revisión de publicaciones que de una u otra manera intentan dar cuenta de la historia del performance producido en Tijuana-San Diego durante este periodo. Estas publicaciones son la crónica de Rubén Martínez *Tijuana Burning*, situada en 1989; la compilación de textos de Josefina Alcázar *Arte-acción y performance en los muchos Méxicos* (2016); la memoria *Taller de Arte Fronterizo 1984-1991. Una documentación continua de siete años de proyectos de arte interdisciplinarios sobre asuntos de la frontera de México con Estados Unidos* (1991), del propio BAW/TAF; la antología *Performance y arte-acción en América Latina* (2005), coordinada por Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, y el catálogo de la exposición *Obra negra. Una aproxima-*

15 Aunque en inglés la frase carece de marcador de género al utilizar la tercera persona del plural, de acuerdo a lo postulado por Jottar me parece más preciso traducir "the undocumented" como *las indocumentadas*.

ción a la construcción de la cultura visual de Tijuana (2011), curada por Carlos Ashida y olgaMargarita dávila. Todas presentan imágenes de registro en donde aparecen mayormente figuras masculinas, mientras que las pocas femeninas son retratadas con el rostro cubierto[16] o dando la espalda a la cámara. Asimismo, haciendo eco de la observación de Jottar "those behind the camera", es decir, las que documentan, gran parte del material documental que aparece en esas publicaciones, sobre todo relativo al BAW/TAF y sus colaboraciones con la banda de El Nopal Centenario, son de la autoría de Carmela Castrejón y Berta Jottar. Incluso el artículo *Works en Progress: Intervenciones Across d'Line* (1992), de Jottar, publicado en la revista Video Networks, repite esta práctica de borrado visual de las artistas. Este es una especie de presentación-guion-memoria de *Border Swings* (en la obra sí aparecen los rostros de las artistas); mezcla la descripción de la pieza, partes del guion (descripción de personajes y escenas), y el registro textual y visual de algunas acciones realizadas entre 1988 y 1991 en Tijuana.[17] Sin embargo, hace una crítica explícita a la mirada patriarcal, al incluir una carta de su 'camarada', donde denuncia el carácter 'divisivo' del proyecto de Jottar por no considerar la participación de hombres.

Los documentos, en su ausencia/presencia, hacen desaparecer e invisibilizan los cuerpos indocumentados, es decir, les niegan derechos básicos y/o propician su destrucción. En el caso de las indocumentadas del Arte Fronterizo, surge un efecto similar por el que son invisibilizadas históricamente a través de su desaparición en las imágenes. Se repite la contradicción de la invisibilidad/desaparición, que es, al mismo tiempo, una estrategia de preservación y un proceso de vulneración. Las indocumentadas 'preservan' la 'Historia' en los documentos que ellas crearon —que, si se quiere, pudieran ser considerados 'prueba' de su 'estar' en la Historia—, pero al desaparecer de la imagen —por ser las creadoras, estar detrás de la cámara— son excluidas de la narrativa histórica.

Jottar (1992) describe al "character cinco" —quien, sospecho, se trata de Carmela Castrejón— de *Vaivenes Fronterizos* de la siguiente forma:

> A photographer, she has captured every event organized by los artistas y activistas políticos de las [*sic*] frontera. Although she has learned to charge for her images, her name has mostly been a credit, a "thanks," and a foodnote. It doesn't matter, she doesn't have to be in front of the camera in order to control, capture, frame, and make the stories she wants. (That's what she claims). Anyway, she is not very talkative and thinks her images will speak for her. (sección Tijuana, October 1988, párr. 2)

16 Aunque podría argumentarse que aparecen enmascaradas o con velos que cubren sus caras por decisión propia, pues responde a la conceptualización de sus performances, aun descartando este aspecto la escasez de la figura femenina es evidente.

17 Aparece también una protesta realizada en la Ciudad de México en 1988, en contra de los resultados de las elecciones presidenciales de ese año.

Hemos visto que sus imágenes no han hablado por ella. O, mejor dicho, no las hemos escuchado con atención. Entre nuestro ocularcentrismo y la matriz patriarcal del archivo, que ha definido por extensión al documento y su carácter evidencial, hemos perdido la capacidad de percibir el murmullo documental, la voz queda de las imágenes.

En parte, este fenómeno me ha llevado a desconfiar de los documentos y a poner atención a su carácter de creación subjetiva. Además, me ha permitido 'preguntarles por lo que no dicen' al enfocarme en su trayecto, su información 'extradocumental', es decir, conocer las condiciones de su creación, identificación y circulación (en publicaciones y archivos), y, como consecuencia, revalorar el testimonio y la memoria al reconocer su cualidad documental, basado en su naturaleza subjetiva/ficcional compartida con el documento.[18]

La performance fronteriza

Lo planteado por Berta Jottar en 1994 con *Border Swings*, junto con la información recopilada en las entrevistas de María Eraña, Carmela Castrejón y la misma Jottar, así como el intercambio con Emily Hicks, permitieron la concepción de *La performance fronteriza*. Este ir y venir de las ideas y los tiempos, este 'vaivén', resuena significativamente con el término "future anterior", un *tiempo* que Elizabeth Grosz retoma de Luce Irigaray, entendido como: "what will have been, what the past and present will have been in the light of a future that is possible only because of them" (Grosz, 2000, p. 101). Desde ahí me pregunto: ¿cómo podría haber sido el pasado de la performance fronteriza a la luz de un porvenir posible solo por ese pasado de donde nos visitan *Vaivenes Fronterizos*, los recuerdos de María, Carmela, Berta y Emily sobre sus procesos afectivos, administrativos, productivos y documentales que me comparten sobre ellas y otras mujeres, como la activista Carmen Valadez?

Con esa pregunta como impulso, convoqué a Carmela Castrejón, María Eraña, Emily Hicks, Berta Jottar, Carmen Valadez y Jaime Cota Aguilar, agentxs del arte y activismo en la frontera. El objetivo es, en conjunto, (re)narrar el pasado de la performance en Tijuana-San Diego con énfasis en los procesos de organización, producción y ejecución en relación con el contexto fronterizo y sus vínculos con el activismo. Esto con el fin de —emulando la estrategia de Jottar— 'traer al frente de la cámara' a los cuerpos/recuerdos indocumentados.

18 Para un desarrollo más profundo de esta perspectiva, se puede consultar mi ponencia *Historiar el performance: memoria, ficción y documentos* (2020): https://tijuanaperformance.art/2020/12/05/historiar-el-performance/

La delimitación temporal del proyecto comprende el periodo 1984-2004 —el primer momento del que hablé antes—, en el que participaron y colaboraron, además del BAW/TAF, otros grupos como Las Comadres (1988-1992). Este fue un colectivo feminista enfocado en la reflexión de género en la frontera desde una perspectiva teórica, integrado por Kirsten Aaboe, Yareli Arizmendi, Carmela Castrejón, Frances Charteris, Eloisa de León, María Kristina Dybbro-Aguirre, Laura Esparza, Emily Hicks, Berta Jottar, Aida Mancillas, Anna O'Cain, Graciela Ovejero, Lynn Susholtz, Ruth Wallen, Marguerite Waller, Rocío Weiss y Cindy Zimmerman.[19] También colaboró en ese periodo la banda de El Nopal Centenario (1985-1993), un grupo de trabajo sin membresía exclusiva, que debe su nombre al foro cultural El Nopal Centenario (1989-1993), ubicado en el centro de Tijuana. Estuvo integrado por Felipe Almada, Carmela Castrejón, Gerardo Navarro a.k.a. Nemónico, José Hugo Sánchez y María Eraña como productora, quien es generalmente omitida en la literatura por no asumirse como artista (Eraña, comunicación personal, 23 de junio, 2020). Por último, también participó Factor X (1989-2004). Esta asociación civil tijuanense se inició como un grupo de mujeres feministas que abogaron por el derecho a la salud reproductiva de las obreras de las maquiladoras (Eraña, comunicación personal, 23 de junio, 2020), y contó entre sus fundadoras con Carmen Valadez, Minerva Nájera, Reyna Montero, María Eraña y Carmela Castrejón.

Nuestra primera sesión de trabajo fue el 24 de julio de 2021 mediante la plataforma Jitsi Meet, pues la mayoría de lxs colaboradorxs residen fuera de Tijuana. Fue una reunión muy emotiva, en la que lxs participantxs se veían tras quince o veinte años de su último contacto'cara a cara', después de haber compartido su intensa actividad en la frontera Tijuana-San Diego. Entre la sorpresa y una evidente emoción por coincidir, intercambiamos ideas, conceptos y recuerdos que iban y venían, y generaron controversia por las fechas que cada unx refirió. Un momento especial fue cuando algunxs corearon la frase "Ni ilegales ni criminales, trabajadores internacionales", haciendo memoria de su militancia. Se trató de una reunión de primer contacto, donde despejamos dudas e hicimos algunos acuerdos básicos para el trabajo futuro.

Gracias a mi labor previa, después de la reunión pude compartirles la línea del tiempo con los performances registrados durante el periodo delimitado (1984-2004), realizados exclusivamente en Tijuana, en espacios binacionales entre Tijuana y San Diego (como *End of the Line*). También incluí performances que iniciaron en Tijuana y terminaron en San Diego (como *De regreso a Aztlán* de 1987, que inició en el Cementerio Municipal de Tijuana y terminó en el Museo de Historia Natural del Parque Balboa en San Diego). Tomando esa línea del tiempo como guía —pero no exclusivamente— acordamos elegir algunos de los performances. Los criterios de selección no están claros todavía, pero, por

19 Aunque María Eraña es mencionada como integrante del colectivo Las Comadres en la mayoría de la literatura, la misma Eraña no considera haber formado parte del grupo (comunicación personal, 23 de junio, 2020).

las entrevistas y lo comentado en la reunión, es evidente que algunas de las acciones han sido más memorables que otras. Por eso, les recomendé revisar sus archivos personales en busca de documentos (imágenes, *flyers*, revistas, etc.) que pudieran detonar recuerdos, para usarlos como catalizadores mnemónicos. La intención es generar diferentes materiales de divulgación de la memoria colectiva que se construirá durante las sesiones para publicarlos en el sitio web de la investigación (www.tijuanaperformance.art).

Todo está aún por suceder. Sin embargo, en consonancia con el *futuro anterior* de Irigaray/Grosz, me gustaría destacar que imaginar el devenir de la narrativa de la performance fronteriza de los años ochenta, noventa y principios de los 2000 es/será posible gracias al pasado en donde estas artistas/activistas hicieron y registraron (textual o audio/visualmente) las acciones de los grupos que fundaron o con los que colaboraron. También es/será posible gracias al presente, en donde su disposición a participar en este proyecto sigue/seguirá contribuyendo a la transformación social del pasado/futuro. **post(s)**

Referencias

Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Grozs, E. (2000, 5 de septiembre). Histories of the Present and Future: Feminism, Power, Bodies. *R. E. Č.* 59.

Jottar, B. (1992, agosto/septiembre). Works en Progress: Intervenciones Across d'Line. *Video Networks*, *16* (4).

Jottar, B. (1994). *Border Swings/Vaivenes Fronterizos. A video by Berta Jottar.*

Jottar, B. (2000). Interview with Berta Jottar. En U. Biemann *Been There and Back to Nowhere* (pp. 162-172). b_books.

Jottar, B. (2009, 5 de agosto). *Border Swings/Vaivenes Fronterizos Clip, by Berta Jottar* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=kgIFCsvmMW8

Ovejero, G. (2001). El origen como fantasma en tránsito perpetuo. *La transparencia del origen* (pp. 173-213). Universidad Politécnica de Valencia.

Prieto, A. (1999). *Border Art as a Political Strategy*. ISLA – Information Services Latin America.

Sheren, I. (2011). *Portable Borders/Mythical Sites: Performance Art and Politics on the US* Frontera*, 1968-Present* [Disertación doctoral no publicada]. Massachusetts Institute of Technology.

VIDERE

Galería

CADA MEDIDA DEL CERO

EVERY MEASURE OF ZERO

Ronny Quevedo

every measure of zero se exhibió en Upfor Gallery, Portland, en 2019. El equipo editorial de **post(s)** agradece al artista por compartir sus imágenes con la revista.

Ronny Quevedo. Artista visual. Trabaja en distintos medios, entre los que destacan la escultura y el dibujo. Su obra se ha expuesto en Denver Art Museum, the Albright Knox Gallery; Whitney Museum of American Art, Socrates Sculpture Park, Queens Museum, entre otros. Correo electrónico: ronny.quevedo@gmail.com
• MFA Yale School of Art, 2013
• BFA The Cooper Union, 2003

Mi trabajo habla sobre la historia y la memoria de las experiencias migratorias. Mi práctica interdisciplinaria, siempre cambiante y en evolución, investiga el lenguaje visual y la composición material de la arquitectura vernácula y el linaje de las comunidades migrantes.

cada medida del cero contiene relieves y transferencias de papel encerado usado en patrones de vestidos. Cada sustrato proporciona un registro de una marca original. Luego se mezclan entre sí para crear una serie de huellas que contrarrestan la secuencia entre copia y original. La traducción y pérdida de información de una copia a otra es clave para este proceso: el borrado se convierte en una presencia activa y la traducción se convierte en un mediador poco confiable. Además, a través del proceso de marcar y derretir el papel encerado con una plancha, las imágenes son reconocibles y confusas simultáneamente.

Limito mi paleta a papel encerado para patrones de vestidos, estampados en relieve y planchado para insistir en el trabajo manual de las modistas. La tradición de los textiles precolombinos y la historia de mi madre costurera proveen el contexto político y estético para mis decisiones materiales.

Fecha envío: 16/08/2021
Fecha aceptación: 21/10/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2522
Cómo citar: Quevedo, R. (2021). cada medida del cero. En *post(s),* volumen 7 (pp. 230-245). Quito: USFQ PRESS.



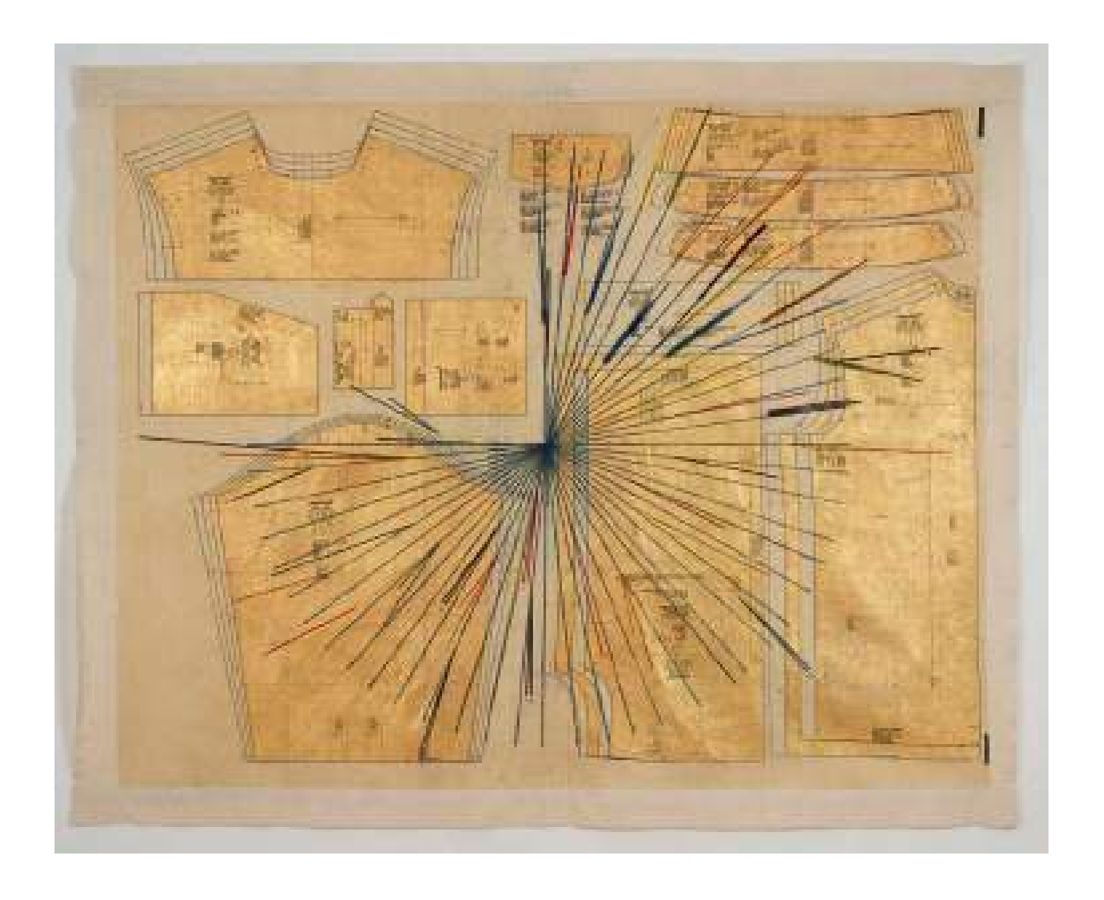
My work talks about the history and memory of migratory experiences. My ever-changing and evolving interdisciplinary practice investigates the visual language and material composition of vernacular architecture and the lineage of migrant communities.

every measure of zero incorporates embossments and transfers of dress pattern wax paper. Each substrate provides a recording of each original mark. They are then shuffled amongst each other to create a series of marks that off-set the sequence of copy and original. The translation and loss of information from one copy to the other is key to this process – erasure becomes an active presence and translation becomes an unreliable mediator. Additionally, through the process of marking and melting the wax paper with an iron, the imagery is recognizable and disorienting simultaneously.

I limit my palette to dress pattern wax paper, embossments, and ironing to insist upon the manual labor of garment makers. The traditions of pre-Columbian textiles and my mother’s history as a seamstress offer the political and aesthetic context for my material decision.



Errant Globe, 2015, soccer ball bladder and globe stand. Dimensions variable



los desaparecidos (the arbiter of time), 2018, wax,
pattern paper and gold leaf on muslin, 48 x 60 in.

Siempre me ha interesado el uso del lenguaje de la abstracción, con un énfasis especial en los patrones precolombinos. Ese interés se hizo más evidente cuando comencé a pensar en el trabajo de mi mamá como costurera y en el rol de los textiles, pues me di cuenta de que muchos textiles tienen patrones que se replican en el lenguaje visual de la cultura y arquitectura precolombinas. Para mí, eso revela que el lenguaje visual abstracto viene de los textiles y de la arquitectura, entendiendo los aspectos modulares, las rejillas, los módulos, la disposición geográfica y topográfica.

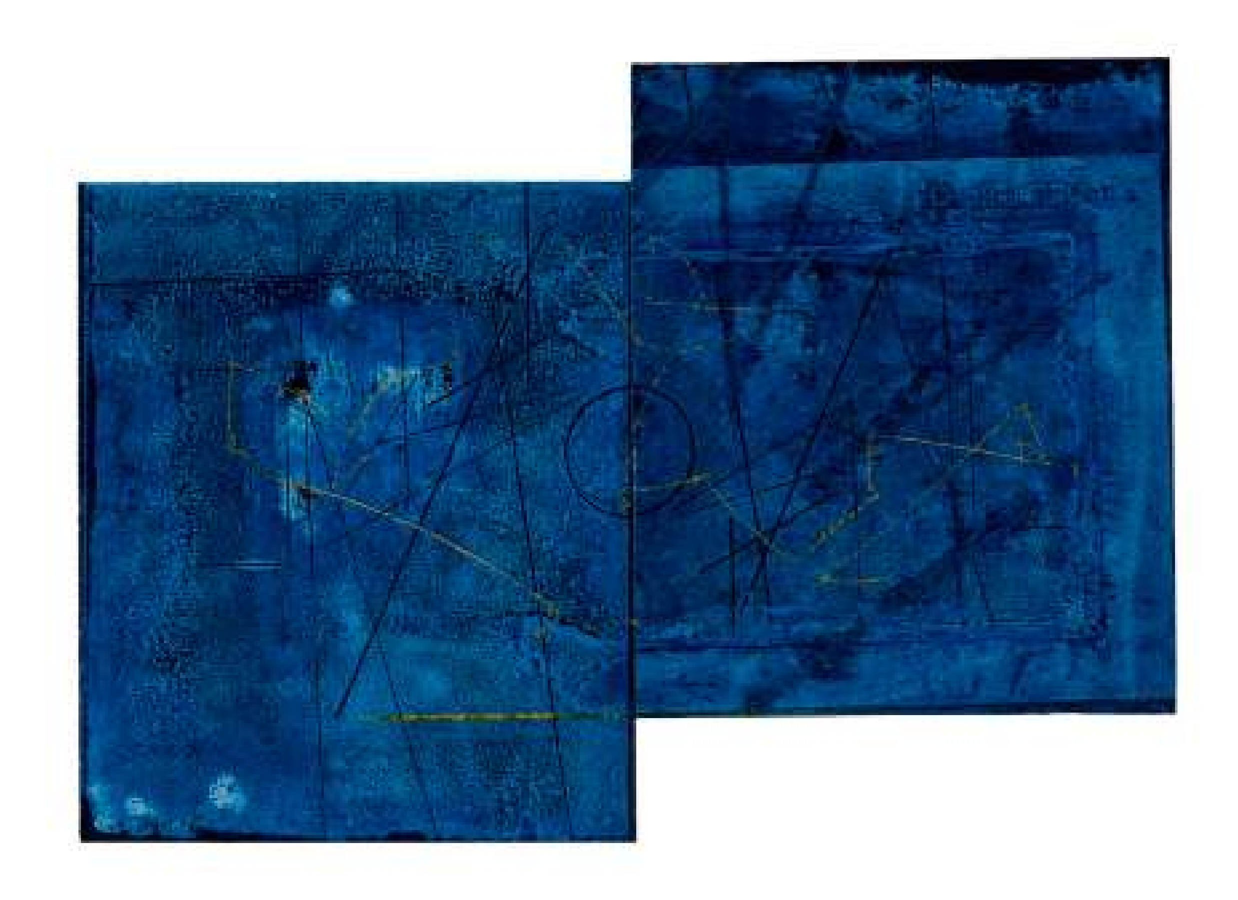
every measure of zero (duality beyond), 2018, gold leaf on dress maker paper, 13 x 20 in. (33 x 50.8 cm)

En *cada medida del cero* pienso en el cero como punto de partida y también en el cero como un lugar neutral, un lugar muy generoso. La forma en que establecí las reglas y condiciones para esta serie tiene que ver con un cuestionamiento sobre cómo mapeamos las cosas, por lo que las líneas o la forma en que se delinean los elementos están realmente presentes en el trabajo. Mucho de esto tiene que ver con un interés por rayar la superficie, delinear, espaciar… Especialmente cuando se trata de trabajar sobre la cuadrícula del globo terráqueo. Estaba realmente interesado en pensar cómo una cuadrícula cuadrada presenta un sentido cartesiano del espacio, puede ser una forma muy clara y popular, pero también muy limitante. Por eso siempre he tratado de cuestionar -medir y cuestionar- cómo transmitimos el espacio. La serie proviene de ese lugar de pensamiento. Cuando trabajo en ella pienso en nuevas formas de interpretar el norte y el sur, el este y el oeste o incluso interpretar la distancia de un lugar a otro, puesto que los límites que determinan los mapas y la ubicación de uno en esos mapas es maleable, cambiante.

beneath the underdog, 2018, gold leaf and wax on carbon paper, 11.125 x 16 in (28.3 x 40.6 cm)

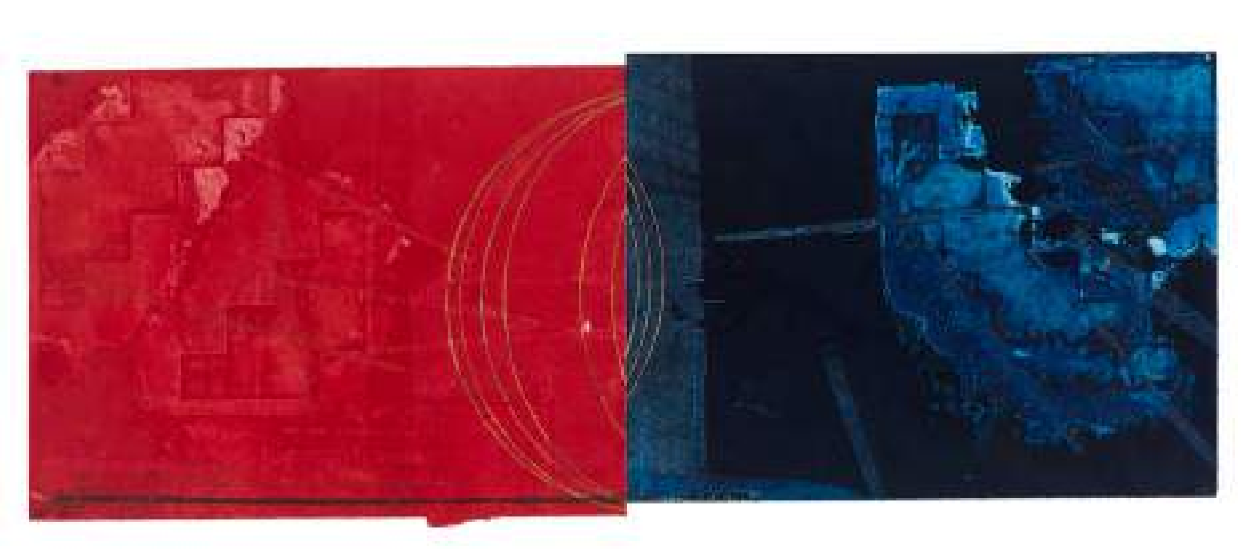


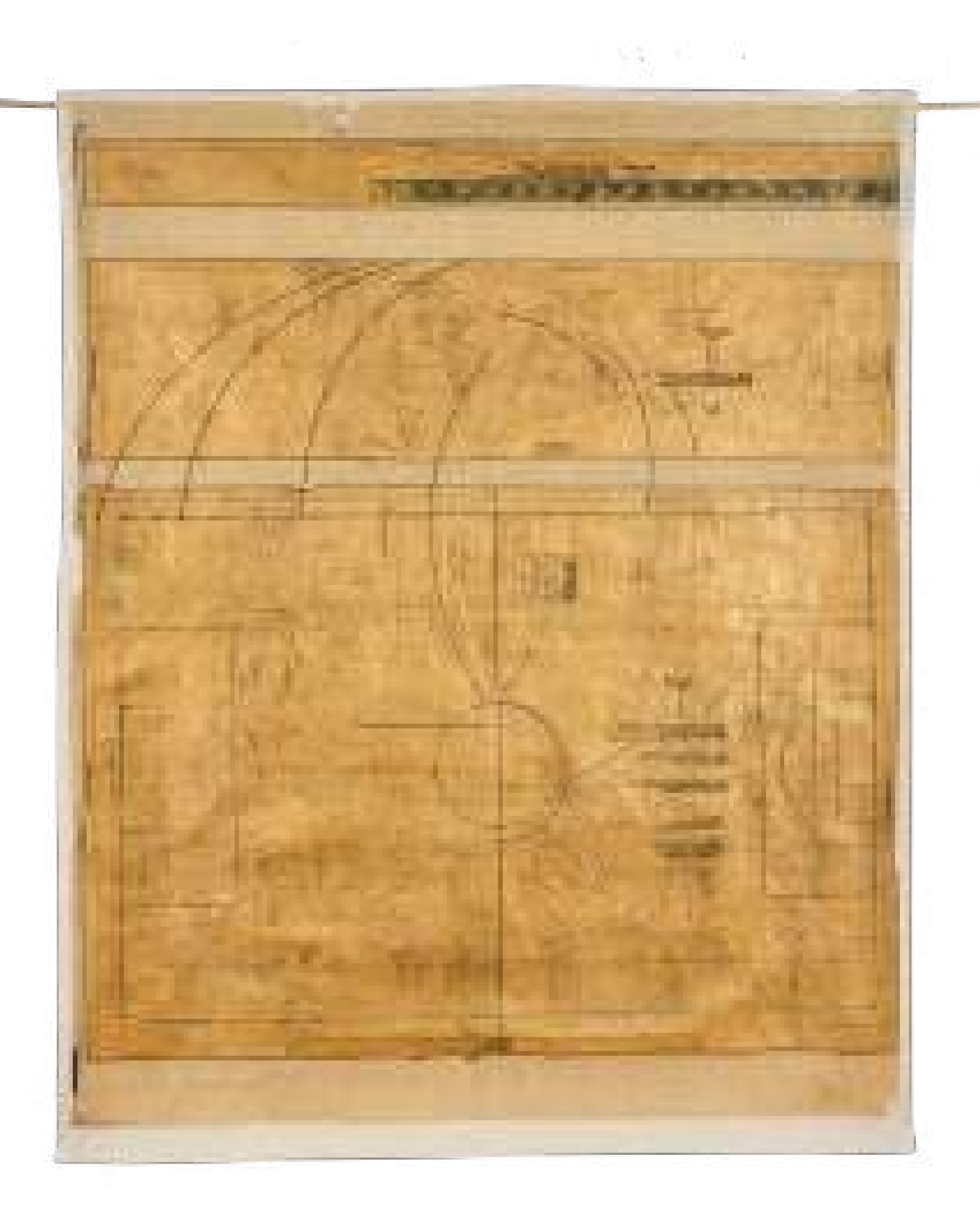




every measure of zero (the keeper of time), 2018, wax on dress maker wax paper, 14 x 19.75 in

every measure of zero (red and blue), 2018, gold leaf on dressmaker paper, 10 x 26 in. (25.4 x 66 cm)





El espacio y el tiempo siempre están evolucionando en mi trabajo. El dibujo siempre ha sido una parte importante de mi práctica. Inicialmente porque la escala y su sentido pueden ser retratados en un dibujo. Al no siempre tener espacios grandes para trabajar, creo que el dibujo ha sido realmente importante para poder transmitir ideas de estadios de fútbol, globos terráqueos, textiles, sin necesariamente trasladar el gesto directamente a esos espacios. Con el tiempo, afortunadamente, he podido realizar mi trabajo en espacios de gran escala y trabajar en espacios como las mismas canchas. Poder ver cómo la gente se mueve en esos espacios, cómo los comprende, ha sido interesante y me ha abierto otras preguntas: ¿Qué tipo de espacios les estoy dando? ¿Son espacios contemplativos? ¿Son espacios de tensión? ¿Espacios de exploración? Esas preguntas me interesan porque ahora siento que puedo ofrecer mi propio cuestionamiento sobre estos espacios de juego o competencia a través de la interacción física que las personas pueden tener con el piso del gimnasio, con las líneas del suelo o con la arquitectura del espacio. Me gusta pensar cómo esto es una traducción de los dibujos convirtiéndose en esculturas. Estos procesos se han expandido dramáticamente en mi trabajo y son algo que quiero seguir haciendo en mi práctica.

los desaparecidos (the navigator), 2018, wax, pattern paper and gold leaf on muslin, 40 x 48 in

El tiempo es parte de mi trabajo también porque siento que a veces las historias personales que atravesamos son bastante inmediatas. La historia del arte también puede sumirse en la inmediatez y tendemos a olvidar las conexiones con el arte de otro tiempo, con el arte precolombino, por ejemplo. Soy muy consciente de eso y quiero provocar una comprensión más amplia de la historia del arte, incorporando referencias a la arquitectura de los Andes, para pensar en la forma de la tierra y de los espacios que construimos. Para mí es importante el salto que le pido a la gente que dé conmigo, para que cuestione su propia posición, en un salto hacia un pasado que está mucho más allá de nuestra forma de medir el tiempo. Trato de crear una compresión más expandida del tiempo y del espacio.

every measure of zero (for Jack Whitten), 2018, carbon and wax on paper, 10 x13 in





Desde los dibujos procuro definir y redefinir un punto de origen. Es un tema de perspectiva y posición. Incluso si pensamos en la posibilidad de alterar la línea ecuatorial y su significado, podríamos alterar una perspectiva y preguntarnos qué significaría tener las cosas al revés, o leer el globo terráqueo de derecha a izquierda y no de izquierda a derecha como acostumbramos.

Tenemos una proyección que nos hace visualizar el espacio y el globo de una forma determinada, pero podemos pensar en los puntos de origen como algo que está cambiando constantemente, así como la geografía también cambia constantemente aunque no lo notemos. Tomamos muy a pecho las nociones prescritas de tiempo, espacio y hogar, pero pienso en mi propia historia y la historia de mis padres, que se mudaron a New York, como unas historias donde el punto de origen cambió y se transformó para todos nosotros. Hay un cambio conceptual y psicológico que se manifiesta en la geografía, entonces mis dibujos son un tributo a eso y una provocación para ver cómo podemos empezar a reconsiderar nociones de hogar y nociones de origen. **post(s)**

every measure of zero (tropic of cancer), 2018, wax on dress maker paper, 20 x 13 in. (50.8 x 33 cm)

TU MATERIA ES LA CONFLUENCIA DE TODAS LAS COSAS

Francisco Navarrete

Francisco Navarrete Sitja, Centro Universitario de Diseño de Barcelona y la Escuela de Doctorado UVic-UCC. Unidad de Doctorado BAU, línea de Investigación Diseño y Sociedad. Políticas, arte y educación. Correo electrónico: francisco.sitja@gmail.com
Sitio web: www.francisconavarretesitja.com

- Doctorando en el Programa de Diseño y Comunicación de BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona y UVic-UCC.
- Magíster en Artes, mención Artes Visuales. Beca Universidad de Chile.
- Licenciatura en Artes, mención Artes Plásticas. Universidad de Chile.

Resumen

Tu materia es la confluencia de todas las cosas consiste en un texto poético y ensayo visual. Busca reflexionar sobre el impacto de la categoría de 'lo natural' y simbolismos atribuidos a diferentes expresiones geológicas y atmosféricas, en la construcción de los imaginarios territoriales, estrategias de homogeneización y limitaciones que constituyen la identidad nacional en Chile.

Palabras clave

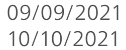
identidad, materialidad, frontera, extractivismo, instrumentalismo, colonialismo

Abtract

Your matter is the confluence of all things consists of a poetic text and visual essay. It seeks to reflect on the impact of the category of 'the natural' and symbolisms attributed to different geological and atmospheric expressions, in the construction of territorial imaginaries, homogenization strategies, and limitations that constitute the national identity in Chile.

Keywords

Identity, materiality, border, extractivism, instrumentalism, colonialism



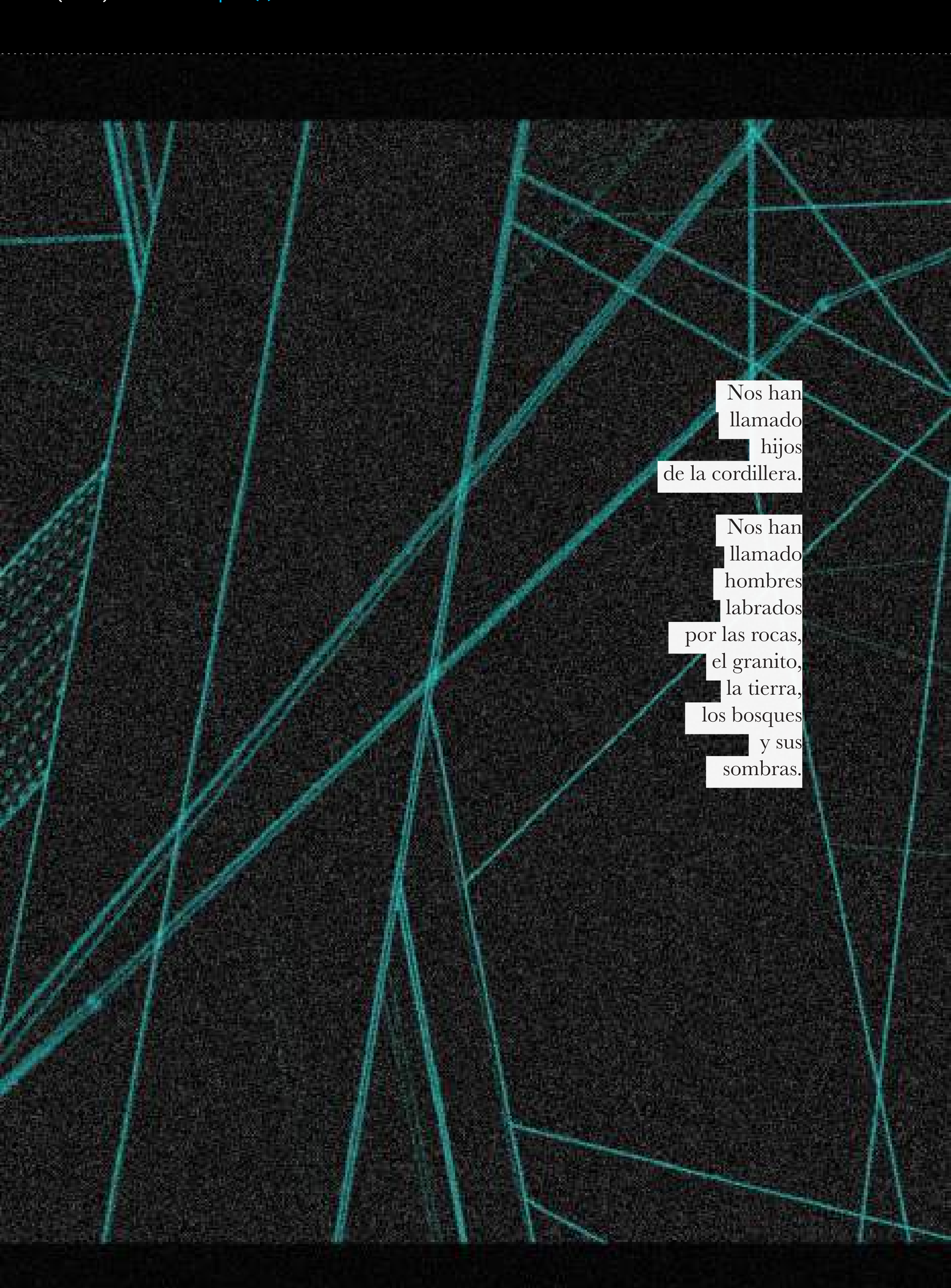
09/09/2021
10/10/2021
https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2403
Navarrete, F. (2021). Tu materia es la confluencia de todas las cosas. En *post(s),* volumen 7 (pp. 246-283). Quito: USFQ PRESS.



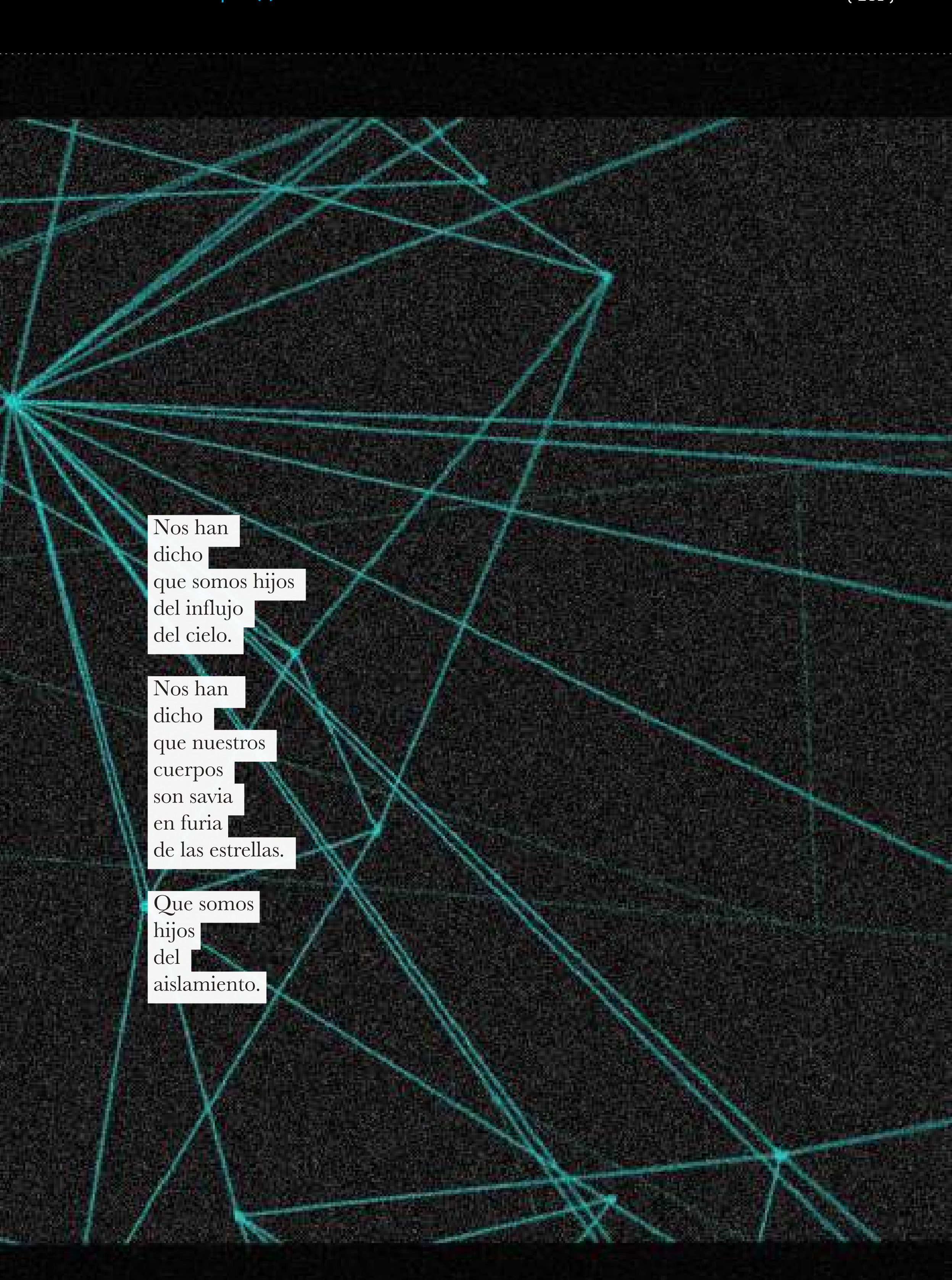
Este ensayo visual parte de la reapropiación de fragmentos de diversas descripciones literarias, caracterizaciones y denominaciones instrumentales respecto al paisaje local —descripciones propagadas por militares, evangelizadores, naturalistas, viajeros, pioneros y otros agentes europeos que participaron en la construcción del Estado-Nación chileno. Ofrece un monólogo interior que especula en torno al determinismo de la naturaleza en la narrativa hegemónica nacional, la apropiación estatal de lo categorizado como 'no humano' y la metáfora del jardín para el control territorial.

A partir de la reapropiación de una serie de fragmentos de distintos prototipos paisajísticos de baja calidad encontrados en internet, el monólogo interior es tensionado con una serie de representaciones, que oscilan entre conformar una constelación y simular un posible ecosistema en ruinas.

De esta forma, el texto poético *Tu materia es la confluencia de todas las cosas* se pregunta acerca de las marcas, bordes y vestigios dejados por estas representaciones coloniales, lógicas de apropiación, técnicas de disciplinamiento y sentidos atribuidos a ciertas materialidades, que persisten en nuestra construcción y delimitación identitaria, y en la comprensión del ambiente que cohabitamos. **post(s)**

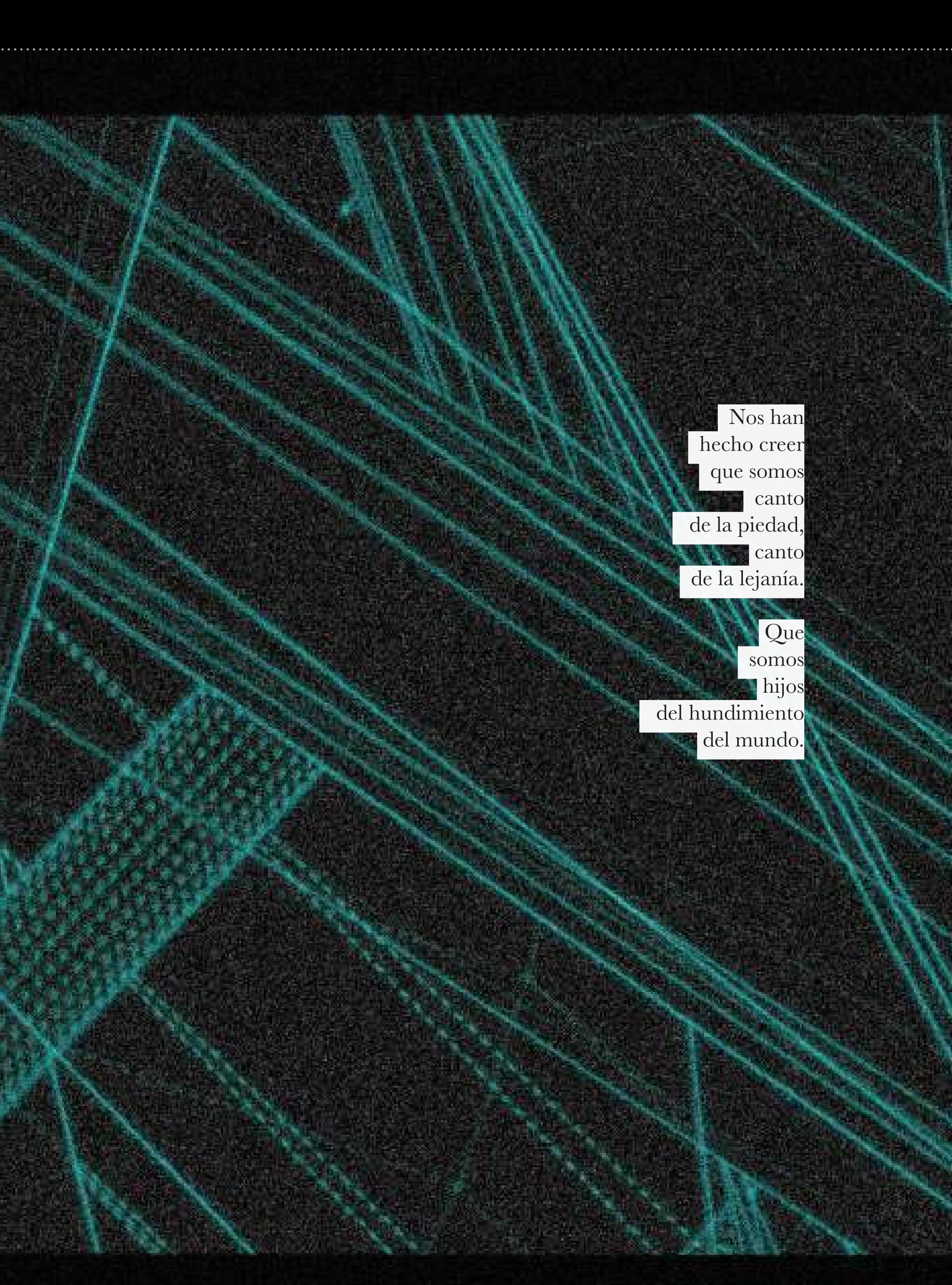

Nos han
llamado
hijos
de la cordillera.

Nos han
llamado
hombres
labrados
por las rocas,
el granito,
la tierra,
los bosques
y sus
sombras.

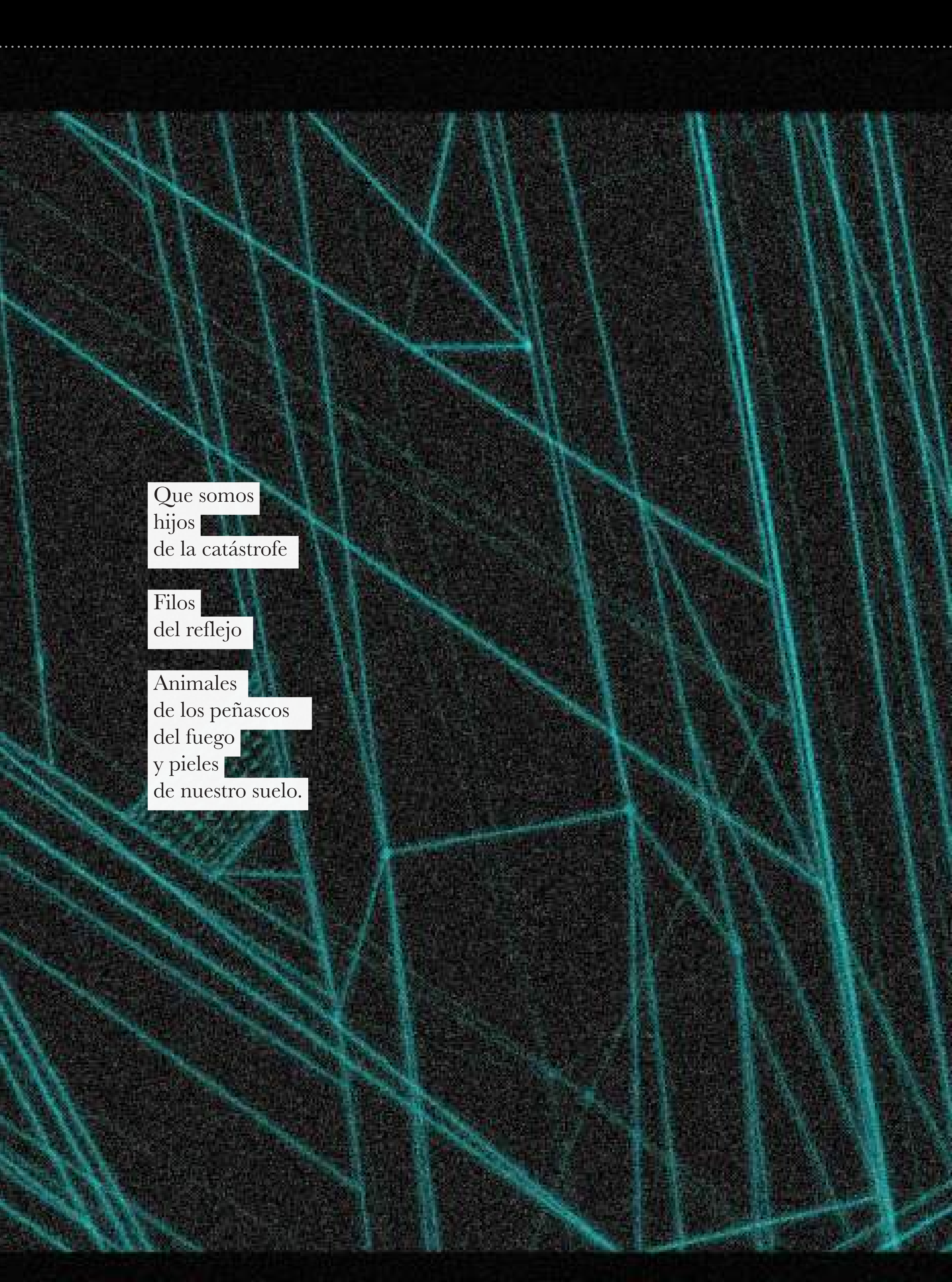

Nos han
dicho
que somos hijos
del influjo
del cielo.

Nos han
dicho
que nuestros
cuerpos
son savia
en furia
de las estrellas.

Que somos
hijos
del
aislamiento.

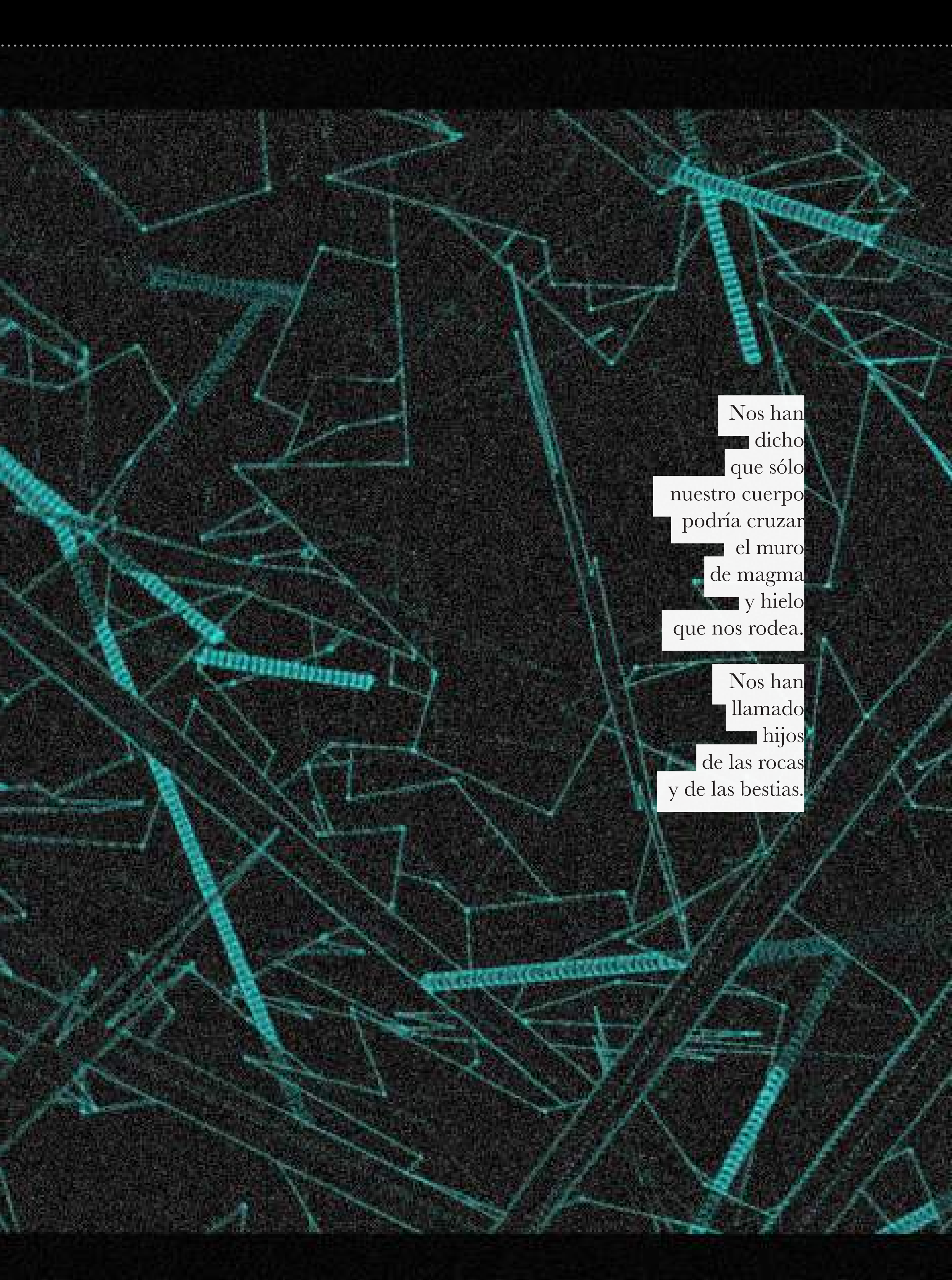

Nos han
hecho creer
que somos
canto
de la piedad,
canto
de la lejanía.

Que
somos
hijos
del hundimiento
del mundo.


Que somos
hijos
de la catástrofe

Filos
del reflejo

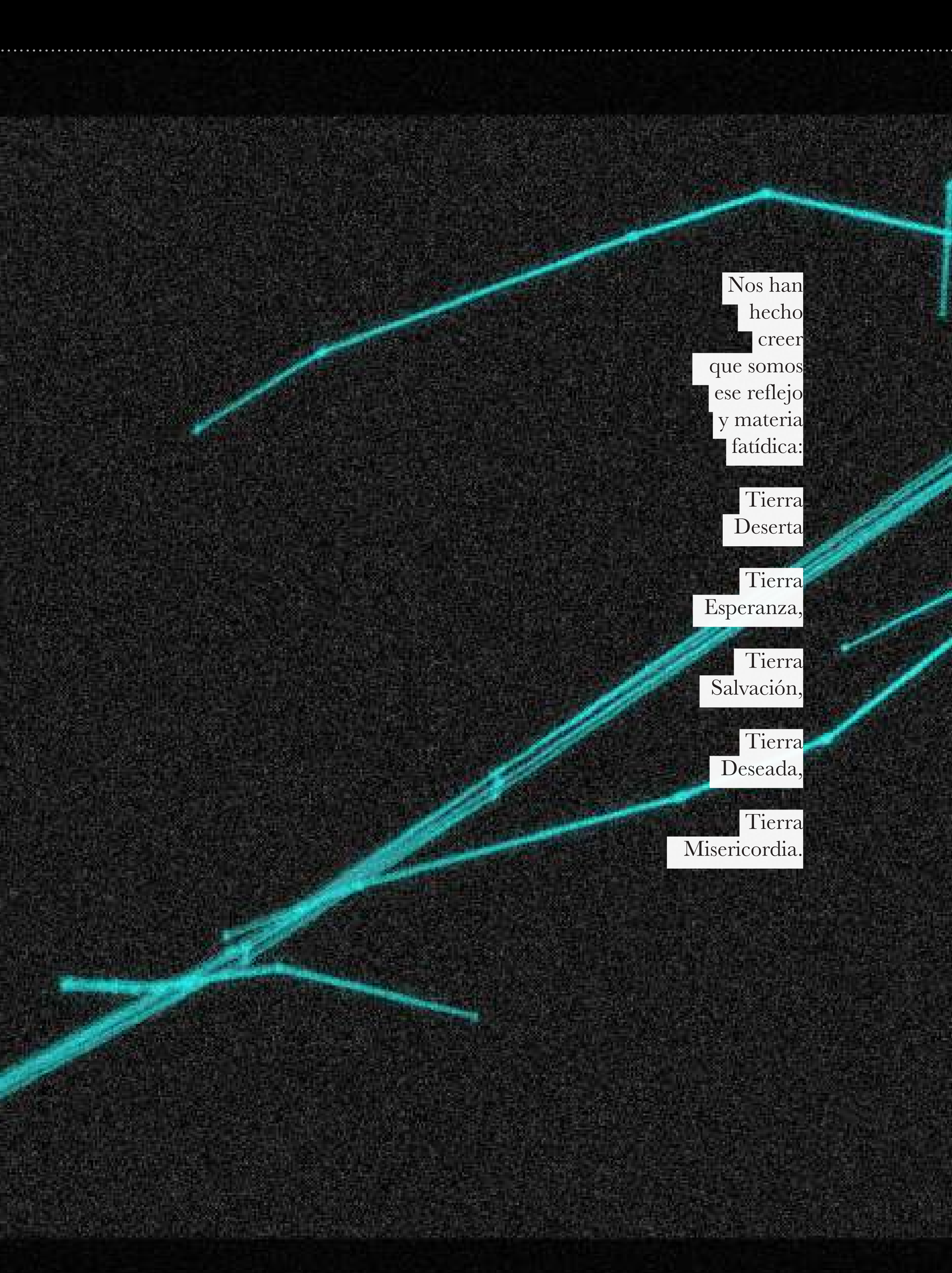
Animales
de los peñascos
del fuego
y pieles
de nuestro suelo.


Nos han
dicho
que sólo
nuestro cuerpo
podría cruzar
el muro
de magma
y hielo
que nos rodea.
Nos han
llamado
hijos
de las rocas
y de las bestias.



Una y otra vez
nos han dicho
–e inscrito
con sangre–
que somos
canto
y cadena.

Una y otra vez,
–Nos ha llegado
como un eco–
que nuestro cuerpo
y barbarie
pertenecen
a la revuelta
de la tierra.



Nos han
hecho
creer
que somos
ese reflejo
y materia
fatídica:

Tierra
Deserta

Tierra
Esperanza,

Tierra
Salvación,

Tierra
Deseada,

Tierra
Misericordia.

Aguas
y esquirlas
que hablan
de la marginalidad
y de la profecía
de nuestros
cuerpos

El mito
dice que,
en aquello
que ansiamos
mundo
los cuerpos
han sido
secreciones
de la naturaleza.

Nos han dicho
que esa
es
nuestra
materia.



A través
de ella,
han determinado
Qué somos,
Quiénes somos,
Cómo somos,
Cuáles somos,
Cuándo somos
Y de dónde
somos.

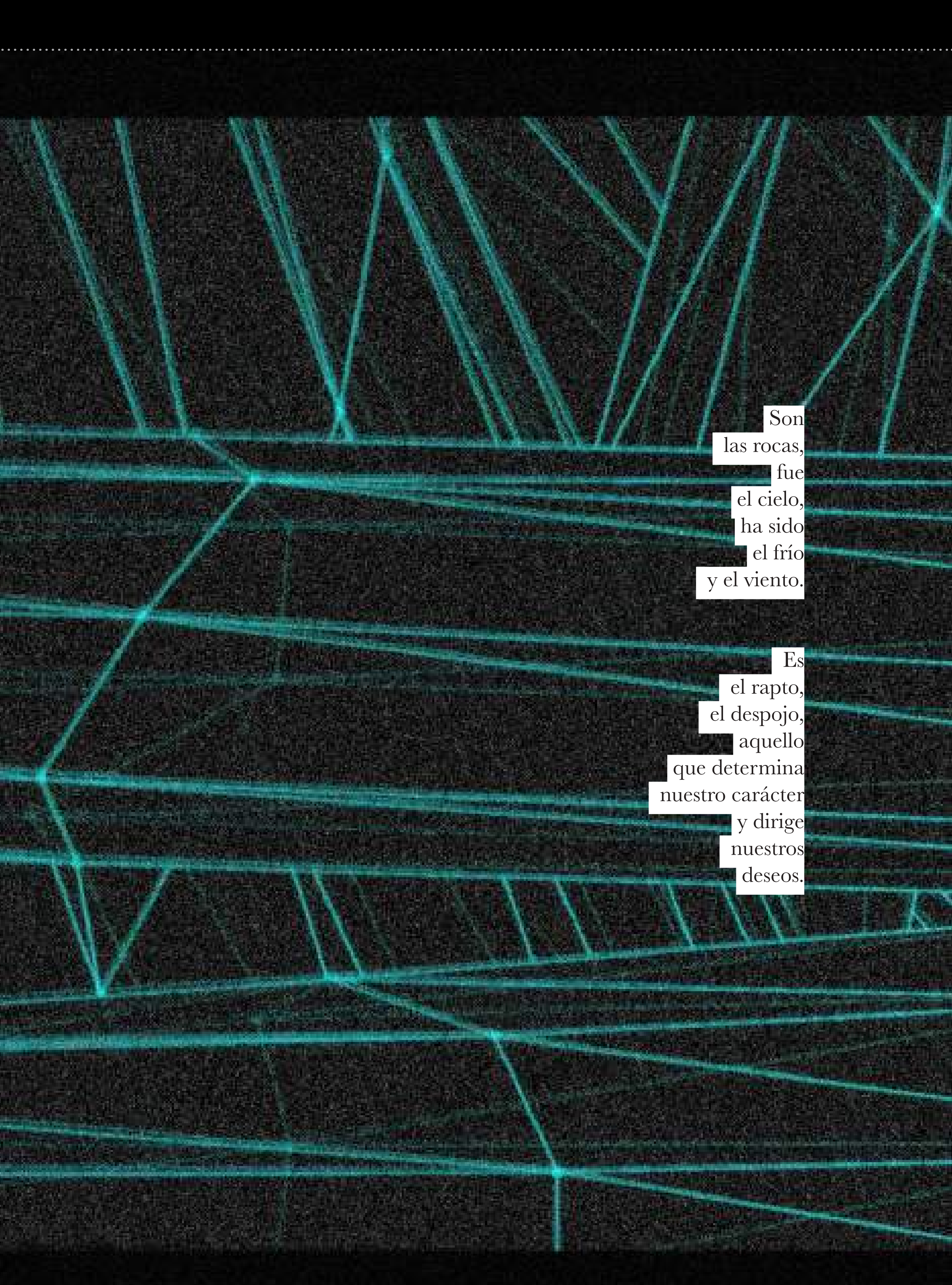
El mito
dice
así:

Esa
es tu materia.

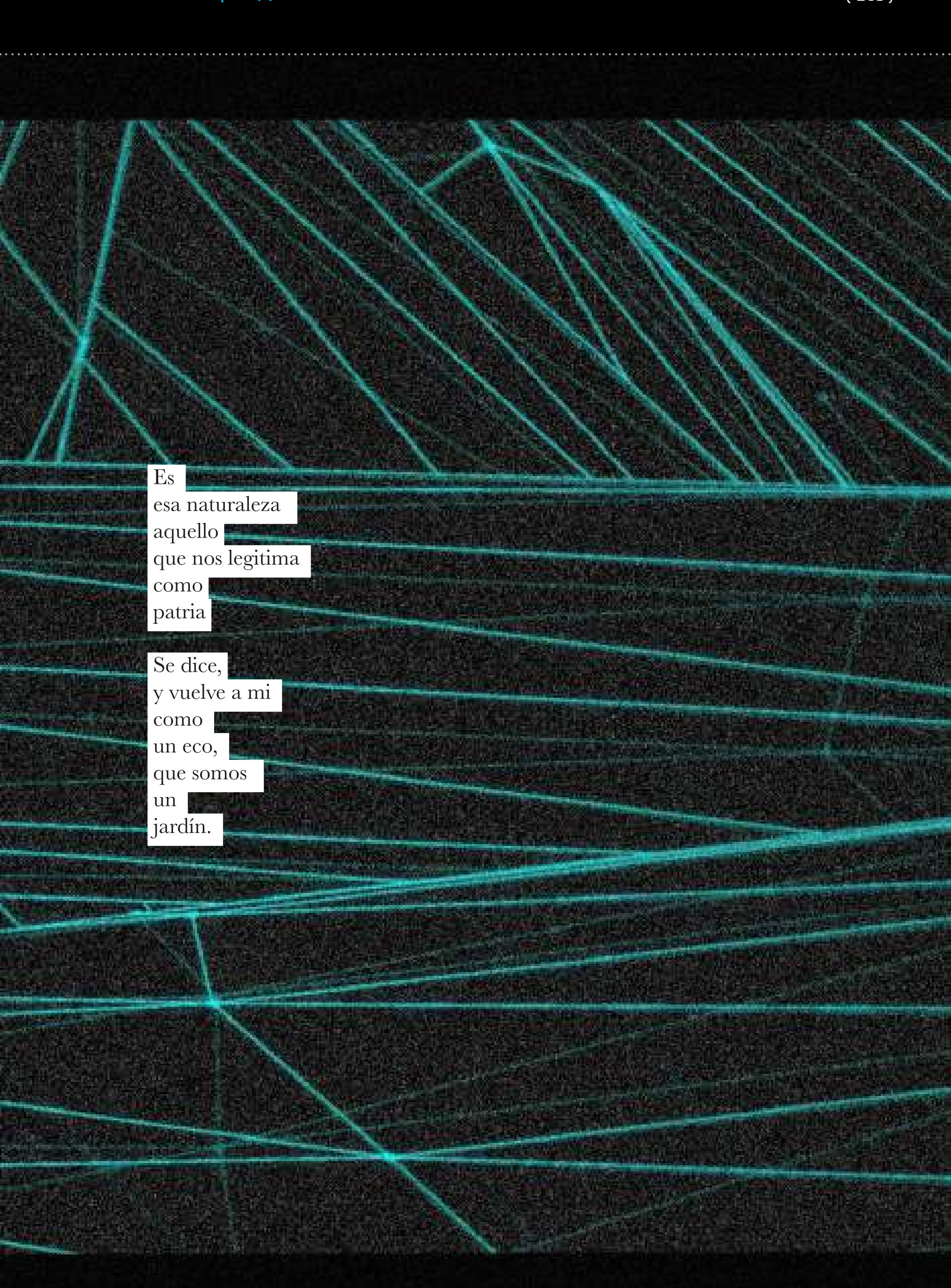


Todo
parece indicar
que estamos determinados
por nuestra realidad
física.

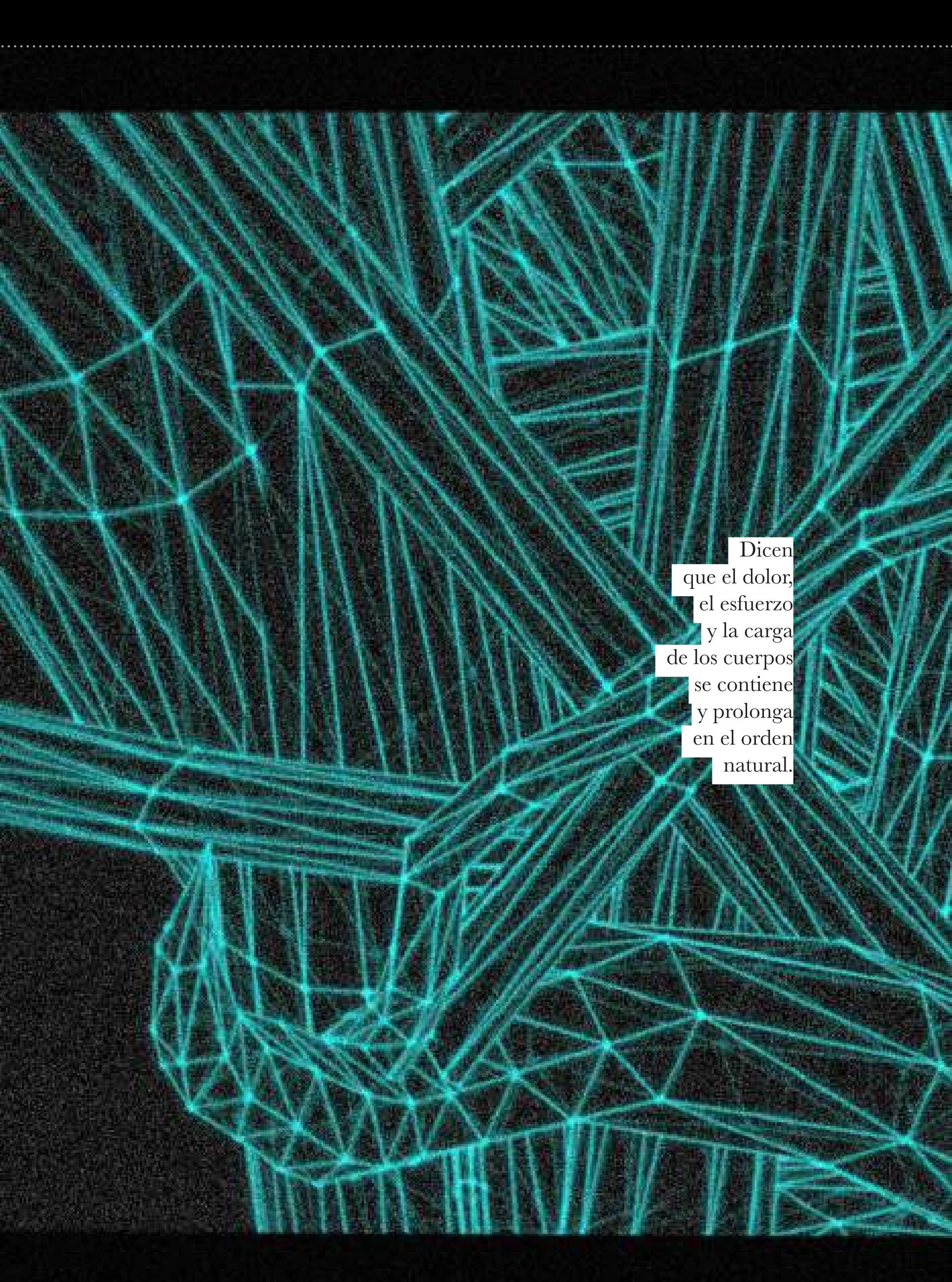
Y que solo
a través de ella,
–de la fuerza del orbe–
hemos sido
formas
y orden
posible.

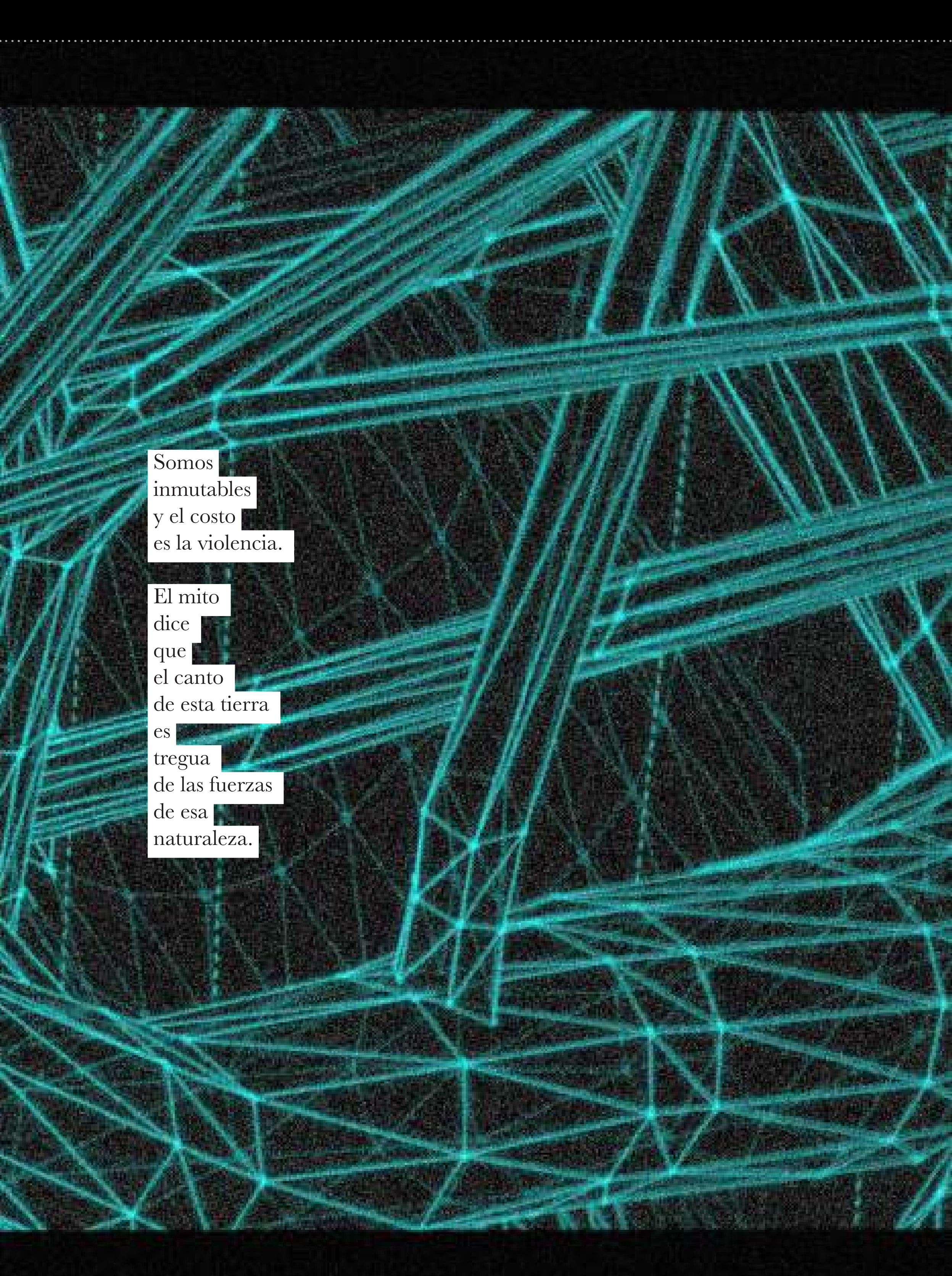

Son
las rocas,
fue
el cielo,
ha sido
el frío
y el viento.

Es
el rapto,
el despojo,
aquello
que determina
nuestro carácter
y dirige
nuestros
deseos.

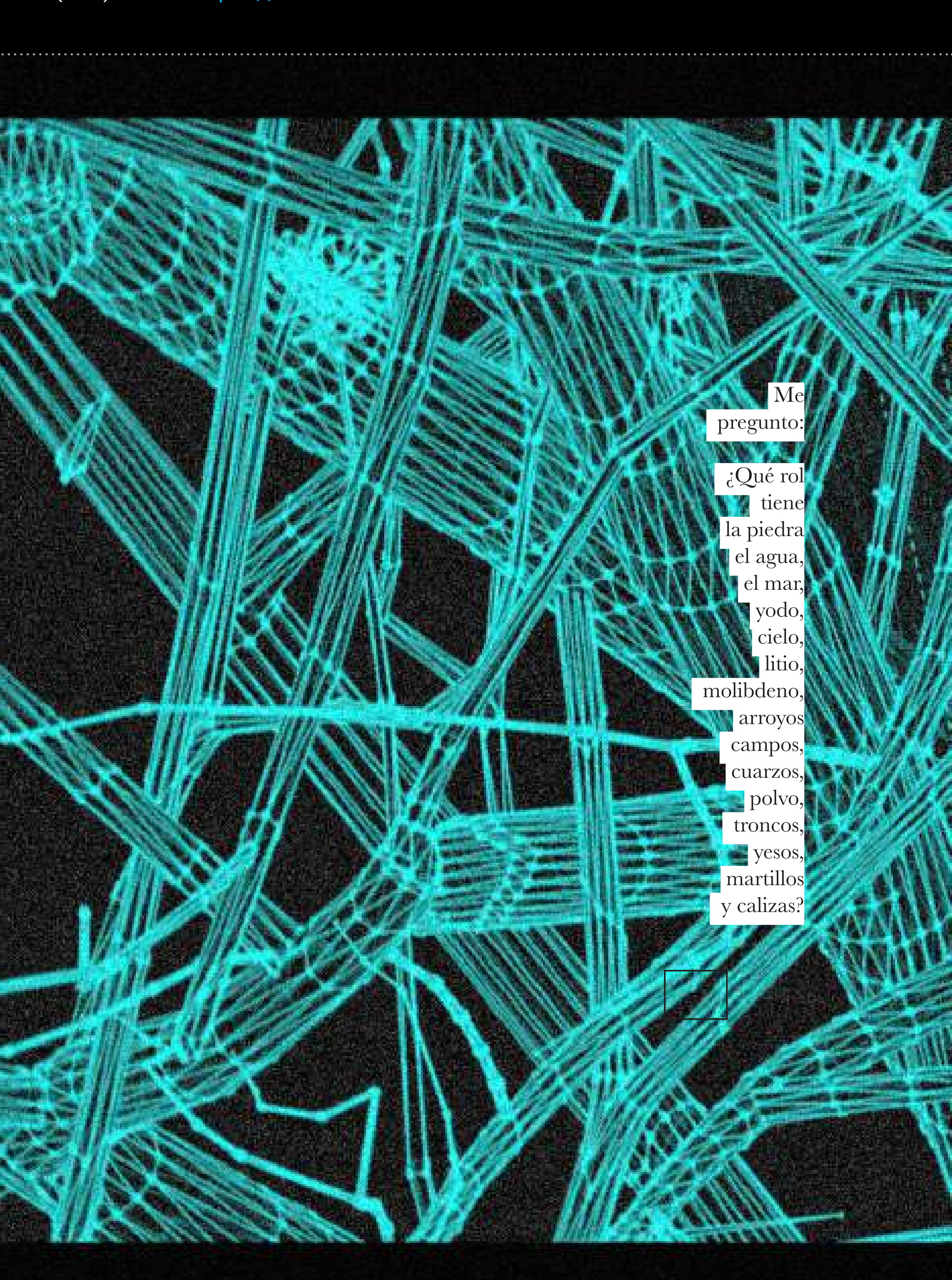

Es
esa naturaleza
aquello
que nos legitima
como
patria

Se dice,
y vuelve a mi
como
un eco,
que somos
un
jardín.


Dicen
que el dolor,
el esfuerzo
y la carga
de los cuerpos
se contiene
y prolonga
en el orden
natural.

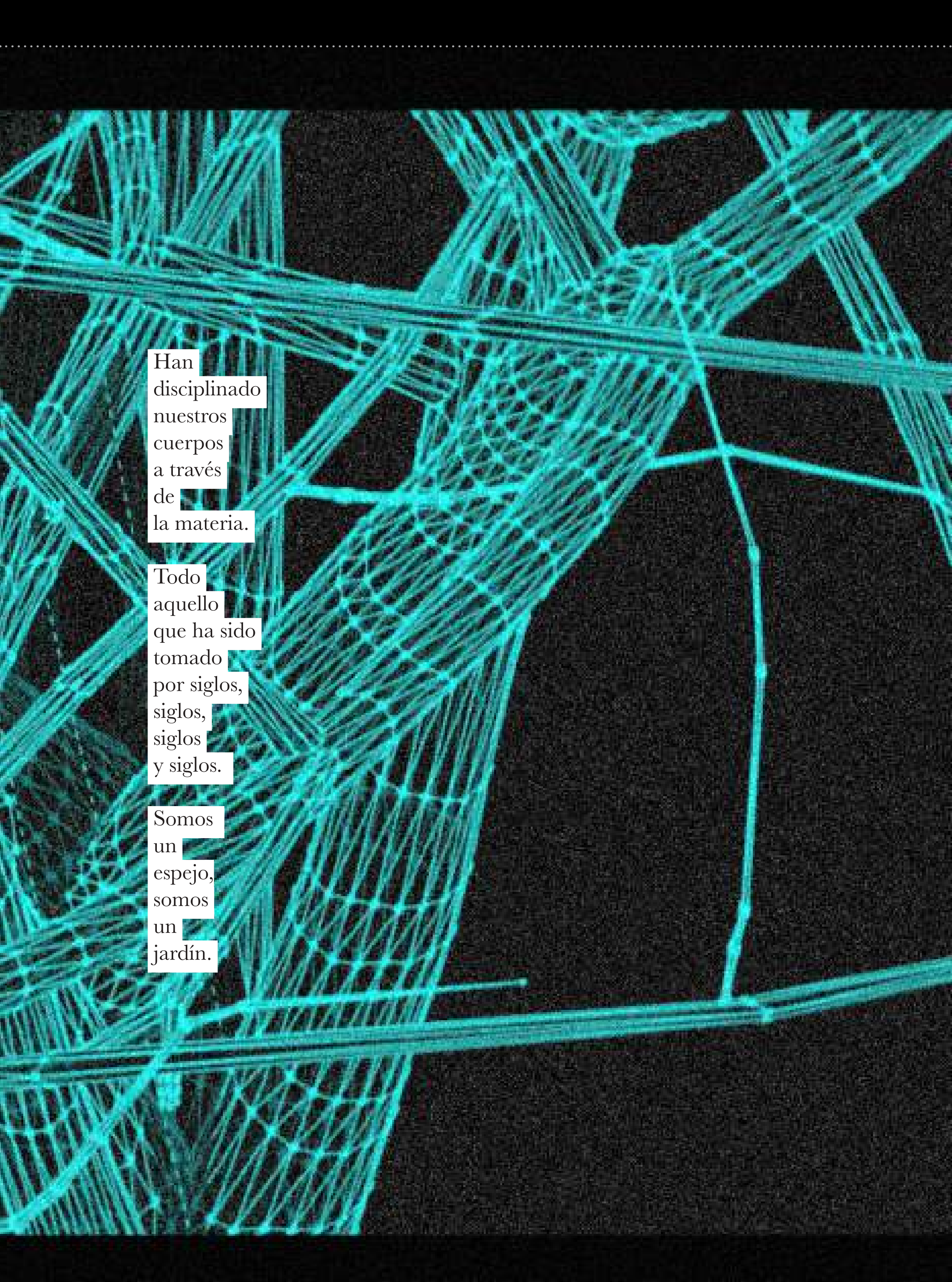

Somos
inmutables
y el costo
es la violencia.

El mito
dice
que
el canto
de esta tierra
es
tregua
de las fuerzas
de esa
naturaleza.



Me
pregunto:

¿Qué rol
tiene
la piedra
el agua,
el mar,
yodo,
cielo,
litio,
molibdeno,
arroyos
campos,
cuarzos,
polvo,
troncos,
yesos,
martillos
y calizas?


Han
disciplinado
nuestros
cuerpos
a través
de
la materia.

Todo
aquello
que ha sido
tomado
por siglos,
siglos,
siglos
y siglos.

Somos
un
espejo,
somos
un
jardín.

¿Cómo
la cordillera
ha sido
Insistentemente
una imagen
y rumor
que nos define?.

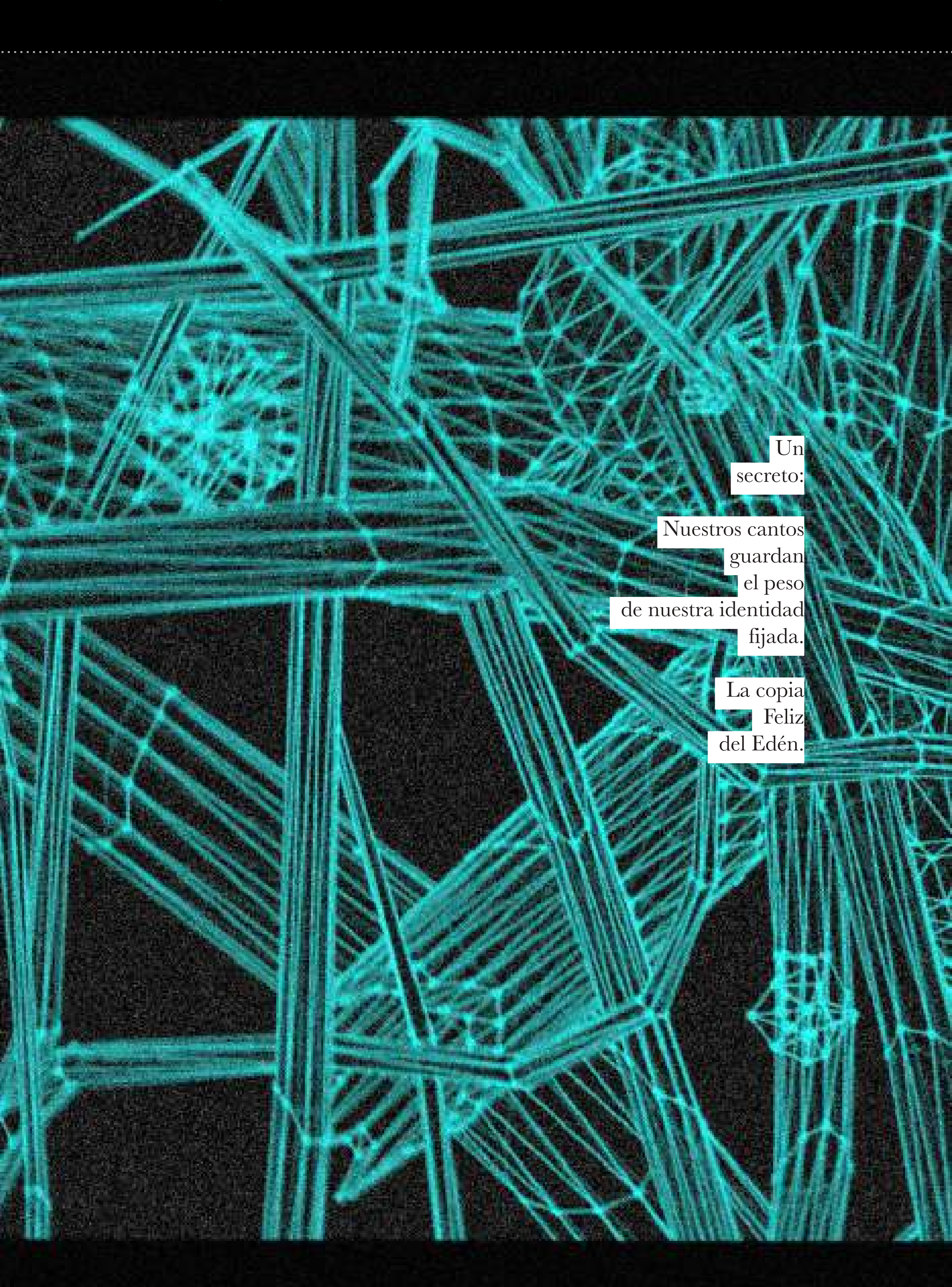
¿Puede ser
la sombra
de la montaña
–la más
alta montaña–
quien
establece
el orden?

¿Es
la montaña
quien
nos mira?


El mito
dice:
Somos
hijos
de las rocas
y producto
del influjo
del cielo.

Y en tanto
hijos,
son estas fuerzas
quienes
nos dicen
quienes debemos ser.

Somos el
reverso,
somos un
jardín.



Un
secreto:

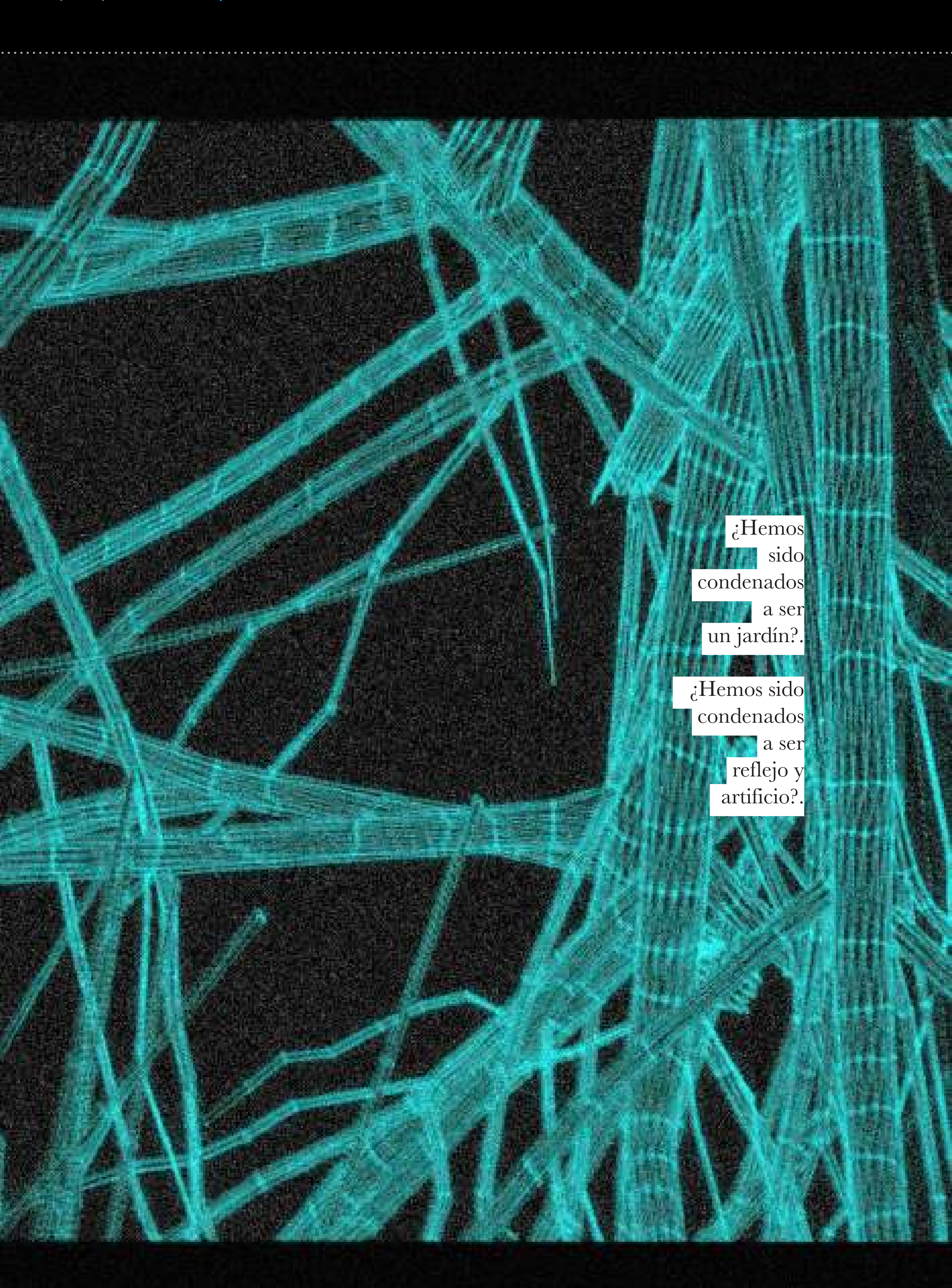
Nuestros cantos
guardan
el peso
de nuestra identidad
fijada.

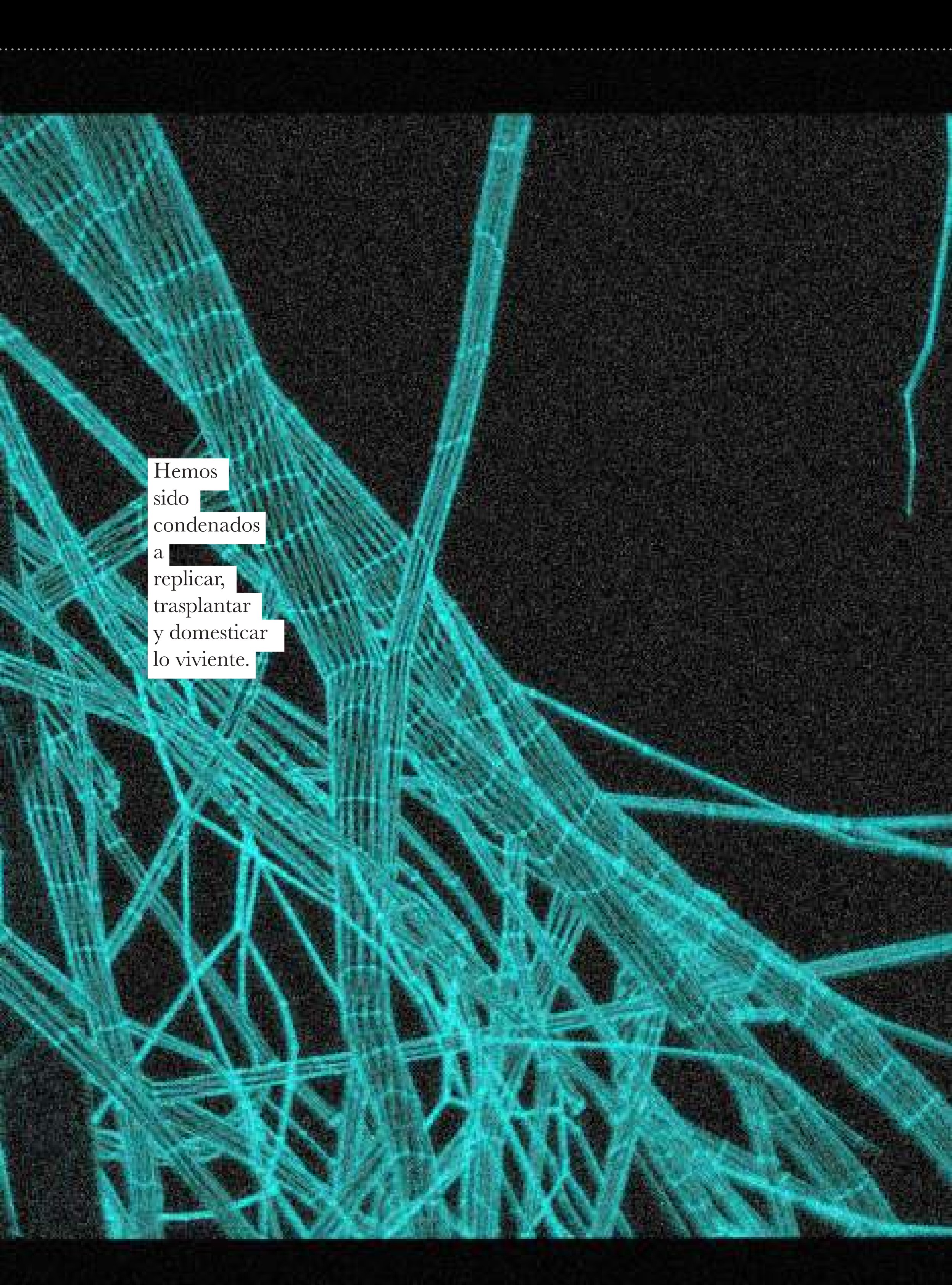
La copia
Feliz
del Edén.

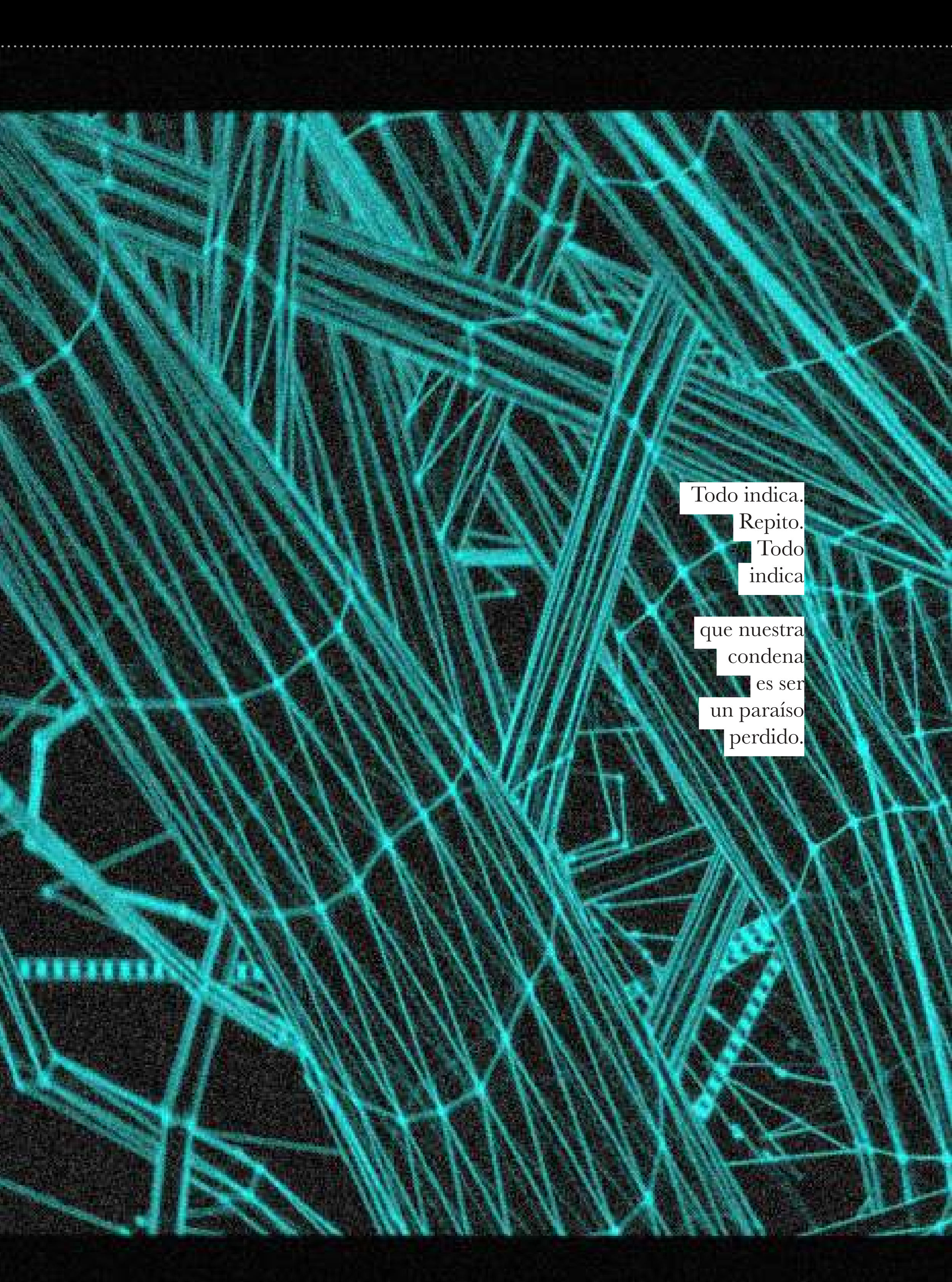


Esta idea
no es
una metáfora,
es
una marca.

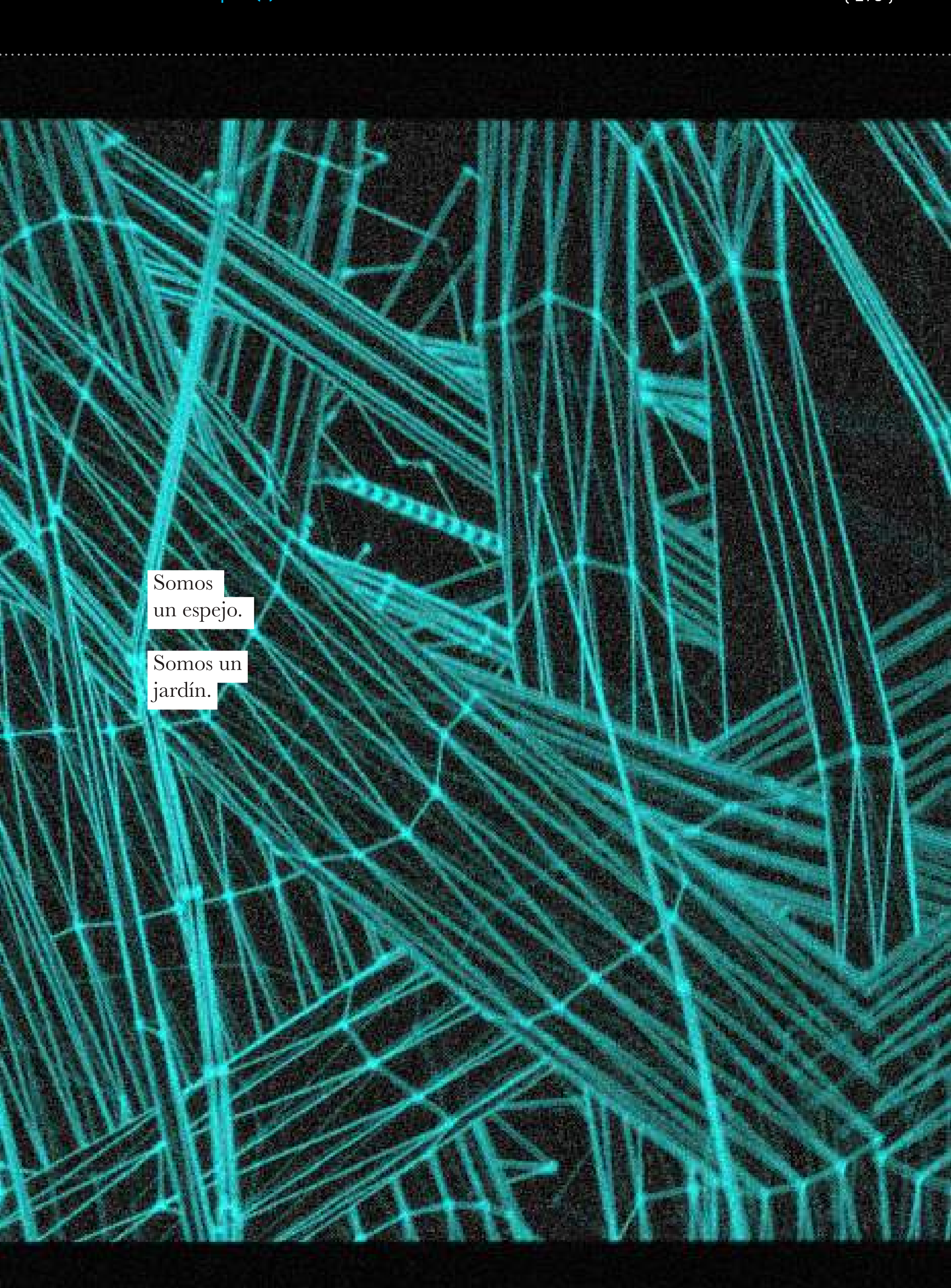
Es
ideología.

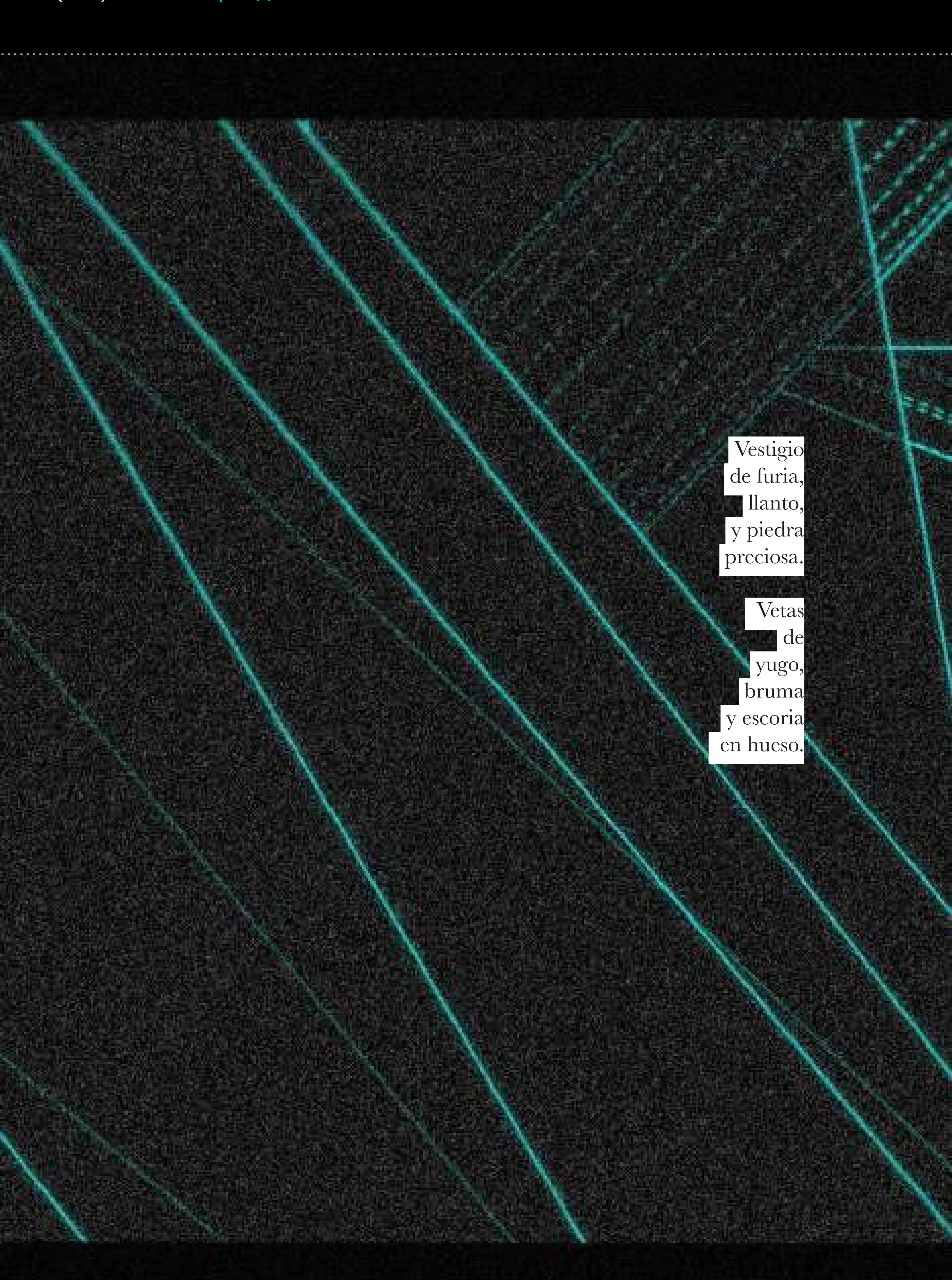

¿Hemos
sido
condenados
a ser
un jardín?.
¿Hemos sido
condenados
a ser
reflejo y
artificio?.


Hemos
sido
condenados
a
replicar,
trasplantar
y domesticar
lo viviente.

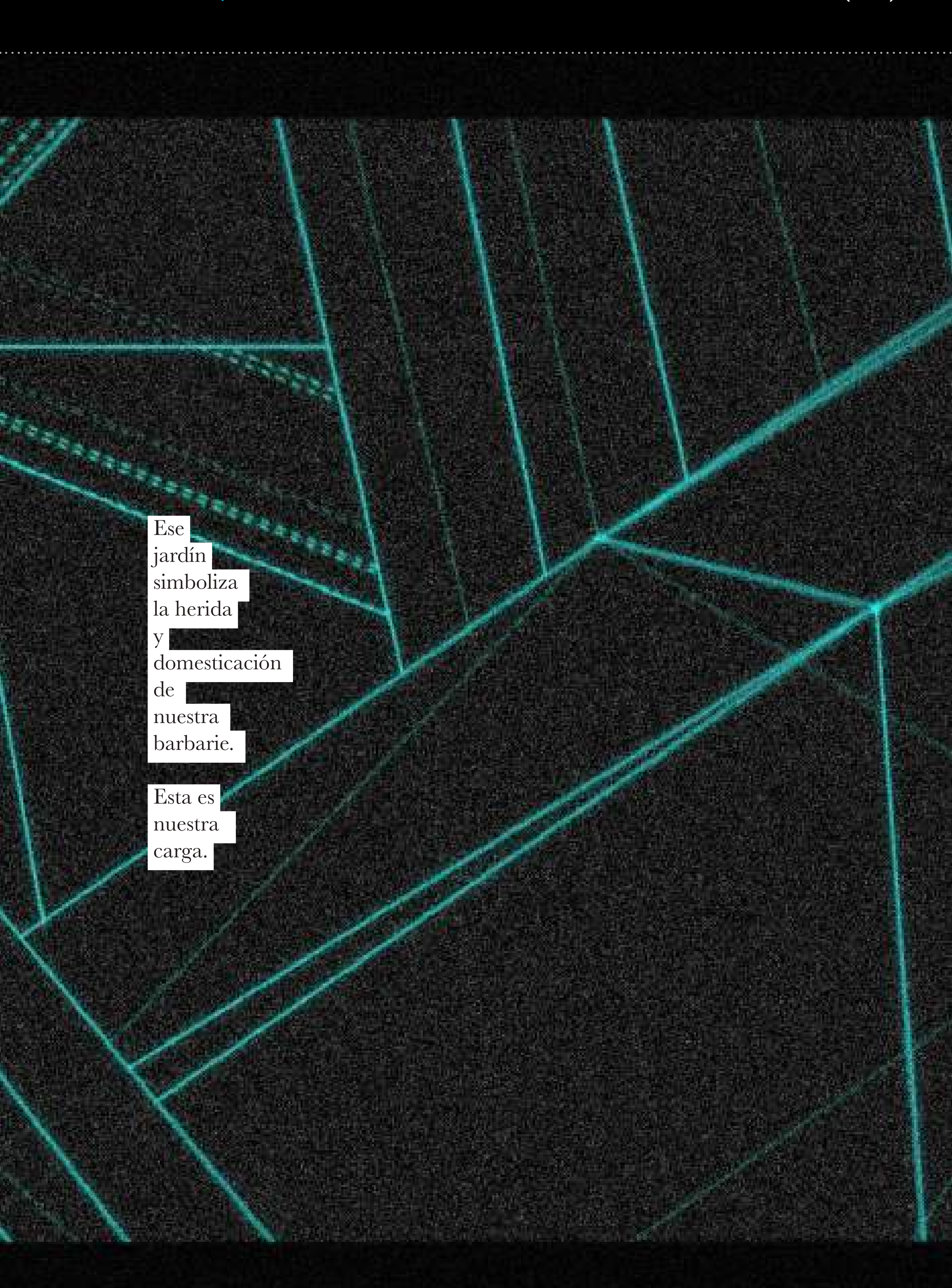

Todo indica.
Repito.
Todo
indica

que nuestra
condena
es ser
un paraíso
perdido.

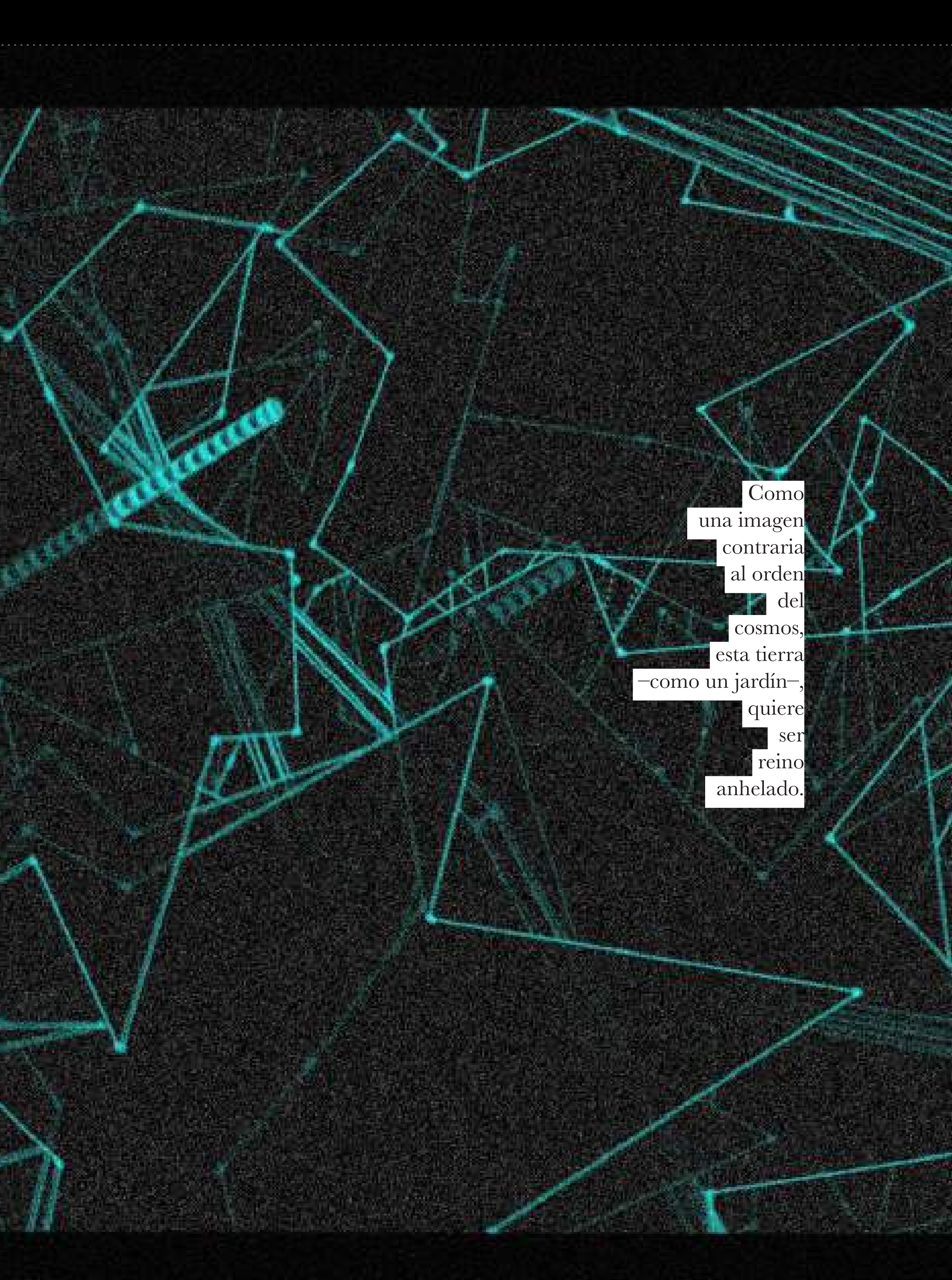

Somos
un espejo.
Somos un
jardín.


Vestigio
de furia,
llanto,
y piedra
preciosa.

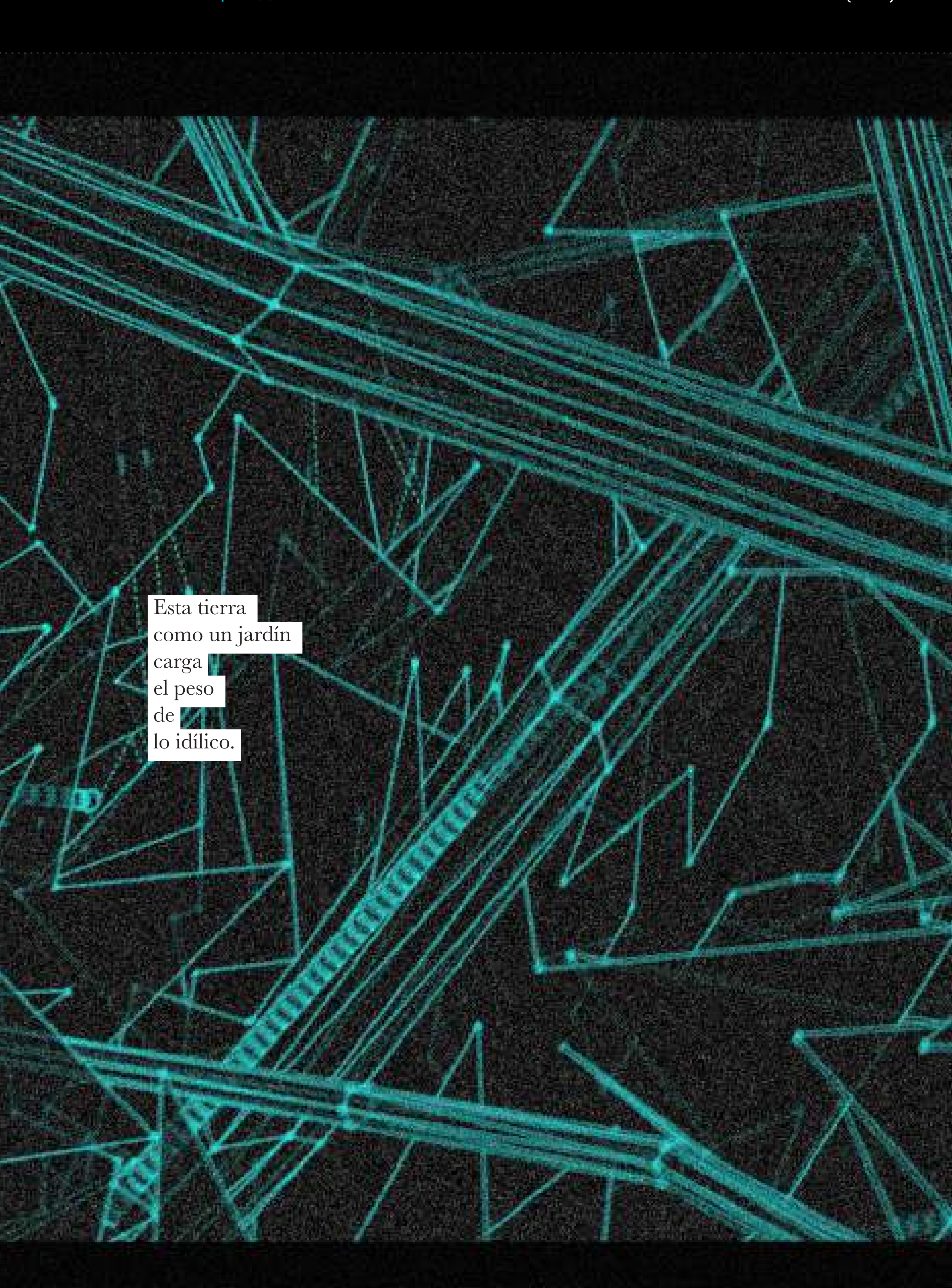
Vetas
de
yugo,
bruma
y escoria
en hueso.

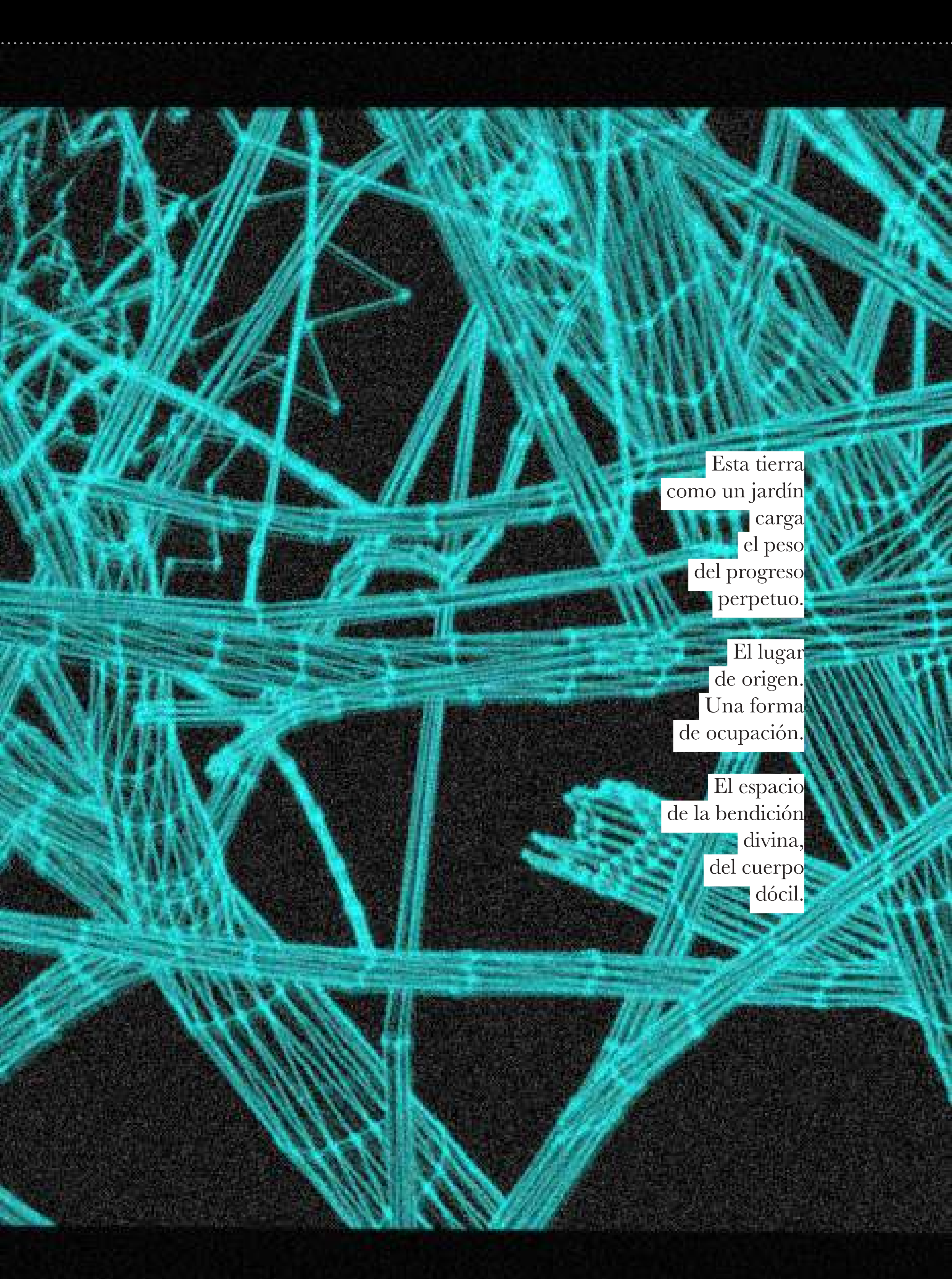

Ese
jardín
simboliza
la herida
y
domesticación
de
nuestra
barbarie.

Esta es
nuestra
carga.



Como
una imagen
contraria
al orden
del
cosmos,
esta tierra
–como un jardín–,
quiere
ser
reino
anhelado.

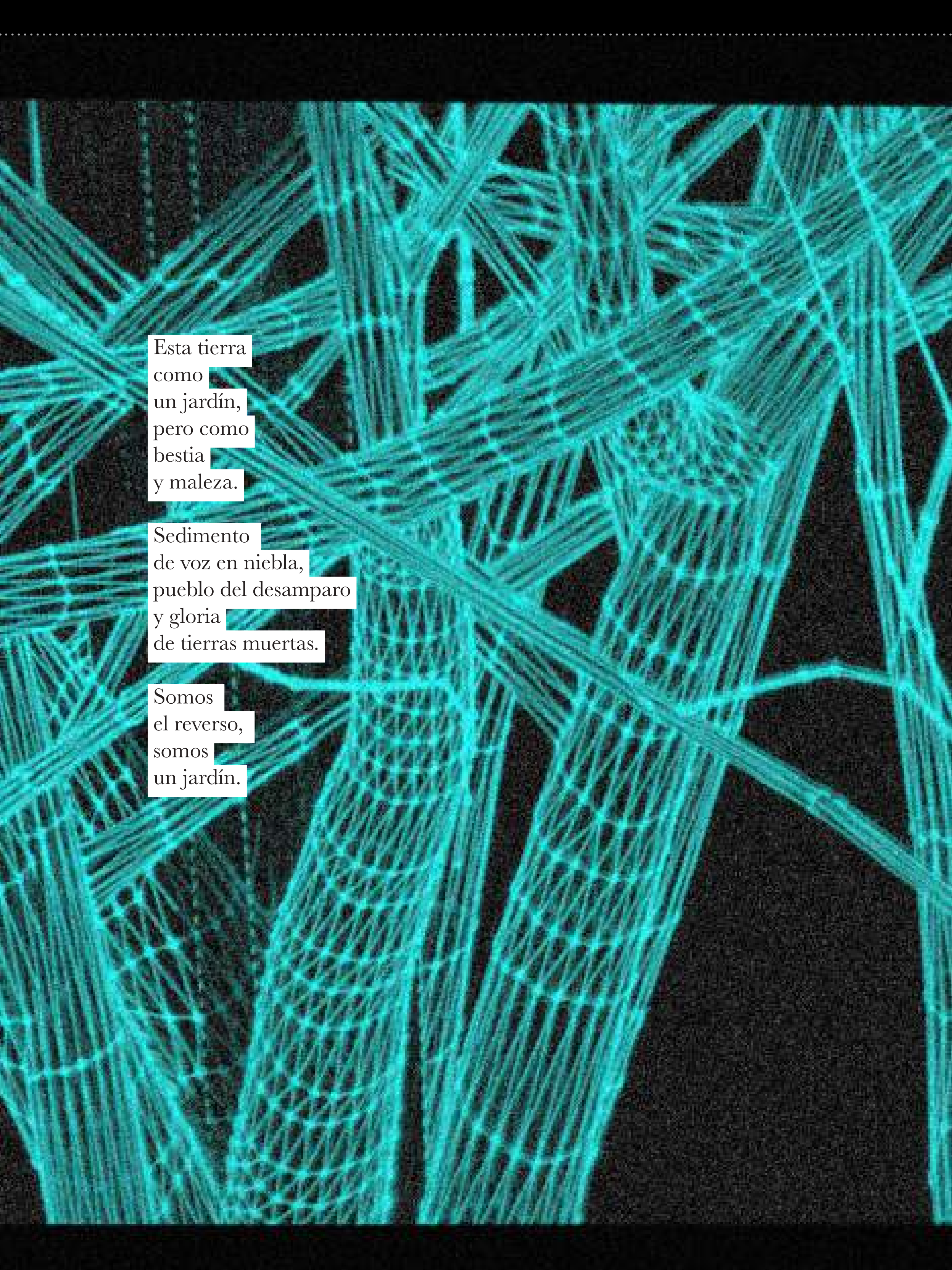

Esta tierra
como un jardín
carga
el peso
de
lo idílico.



Esta tierra
como un jardín
carga
el peso
del progreso
perpetuo.

El lugar
de origen.
Una forma
de ocupación.

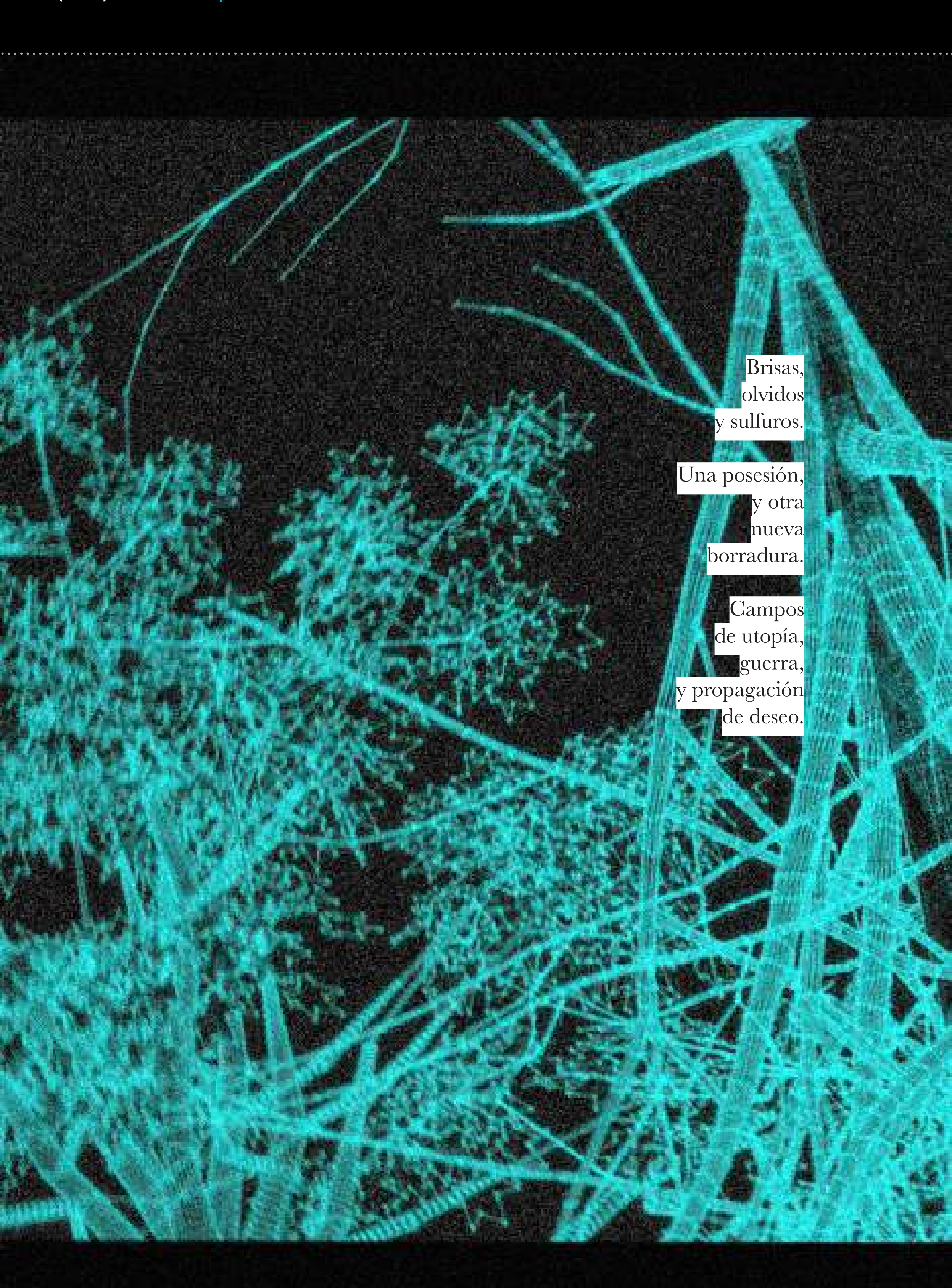
El espacio
de la bendición
divina,
del cuerpo
dócil.



Esta tierra
como
un jardín,
pero como
bestia
y maleza.

Sedimento
de voz en niebla,
pueblo del desamparo
y gloria
de tierras muertas.

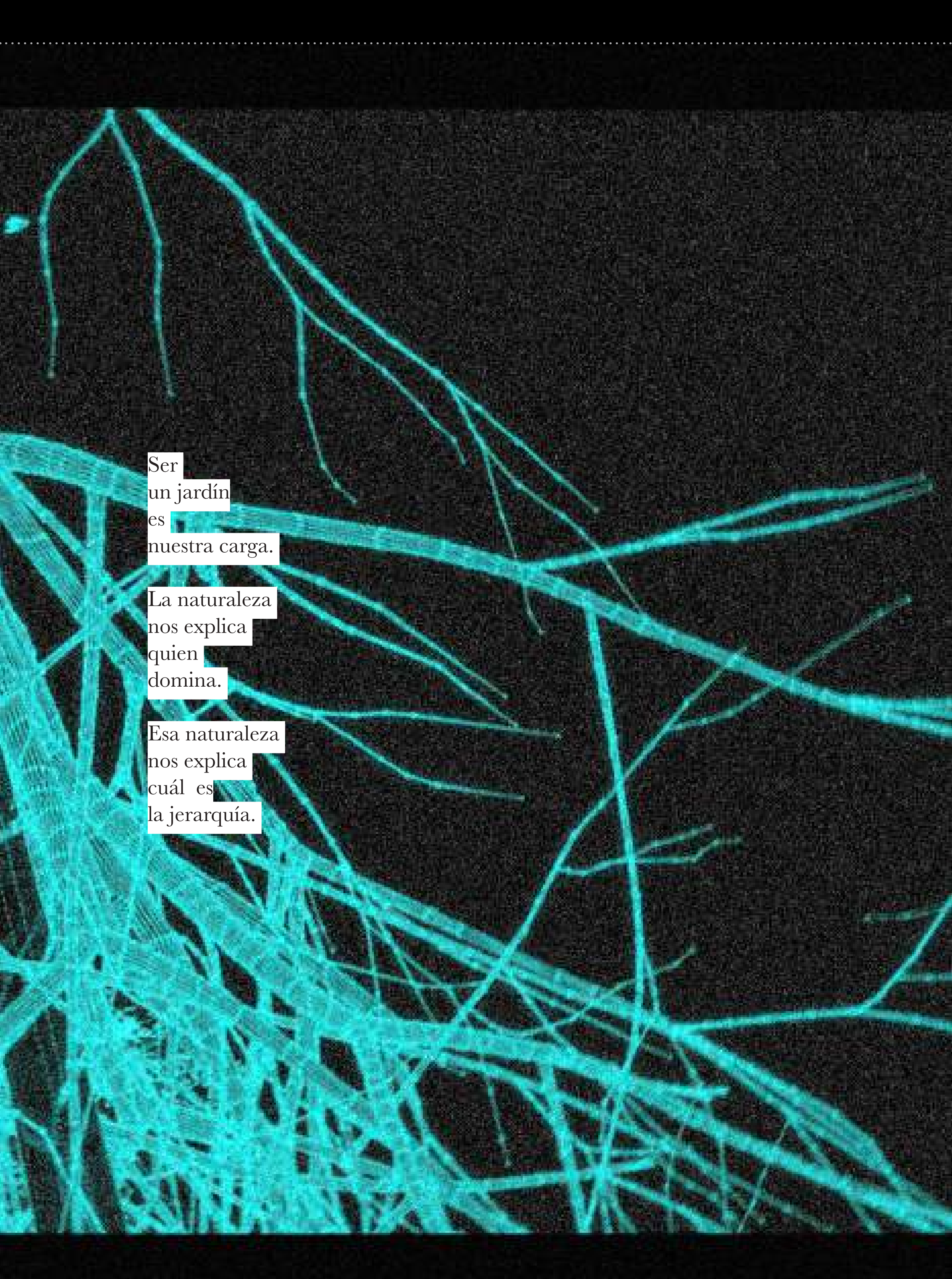
Somos
el reverso,
somos
un jardín.



Brisas,
olvidos
y sulfuros.

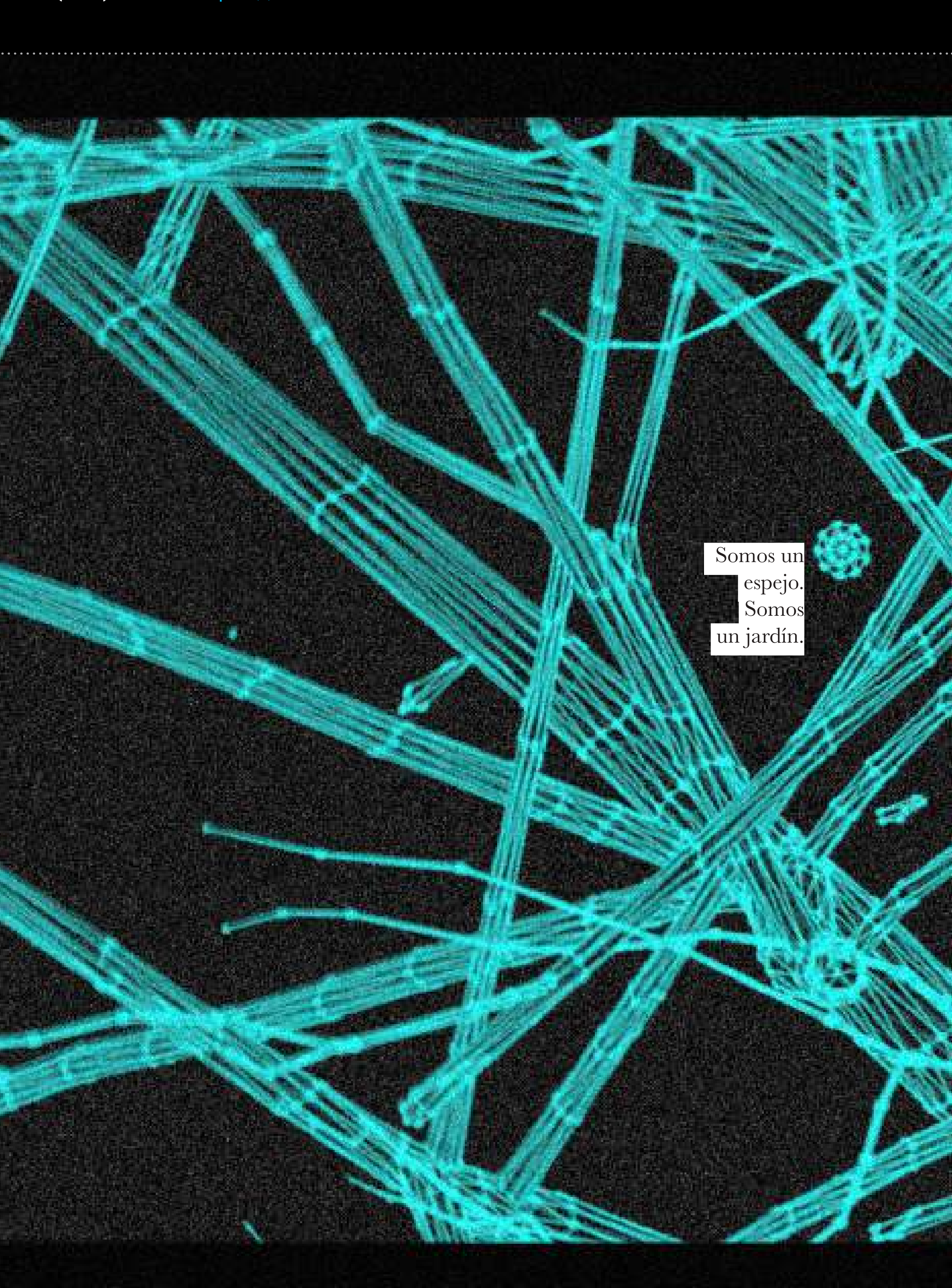
Una posesión,
y otra
nueva
borradura.

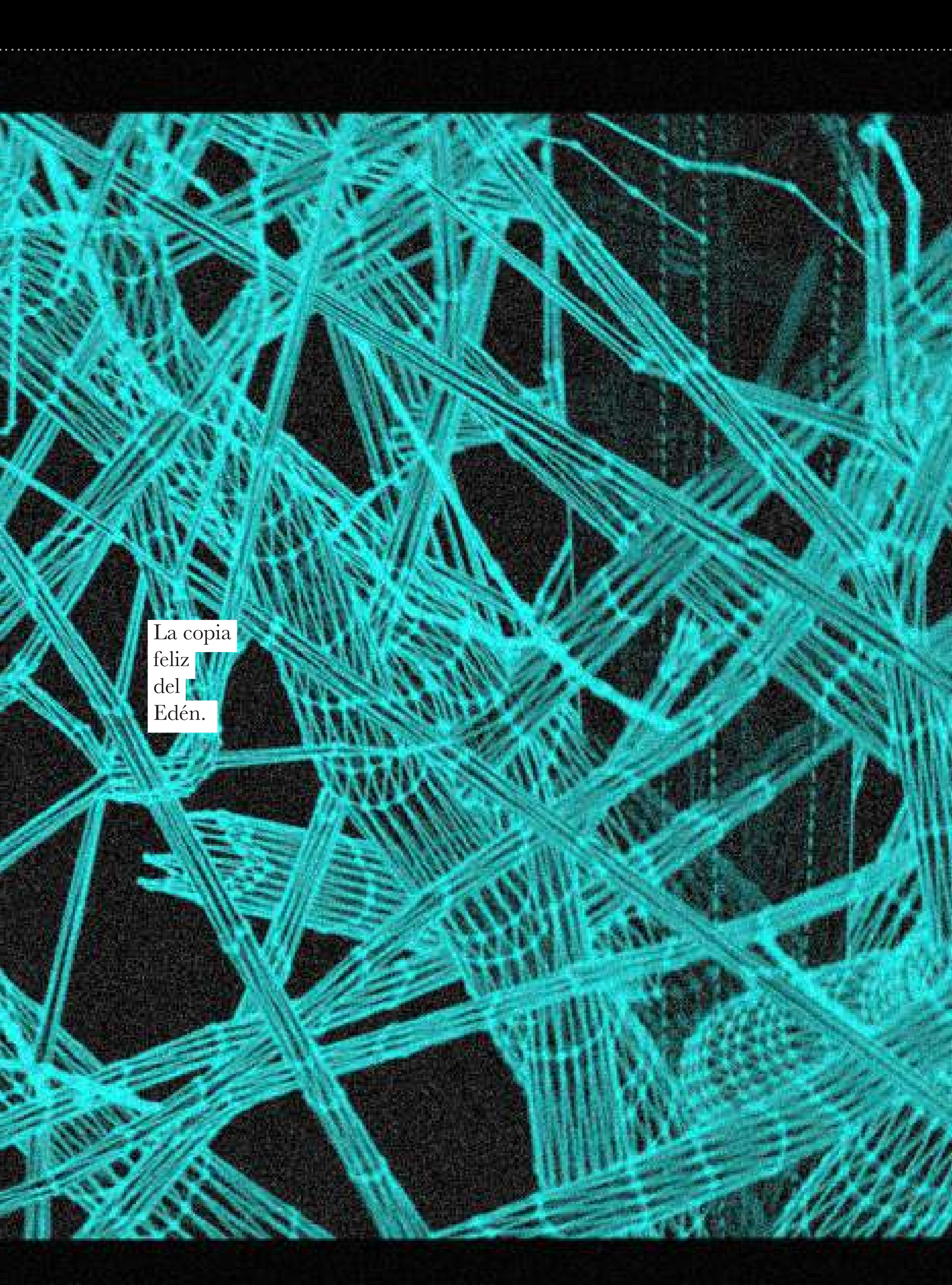
Campos
de utopía,
guerra,
y propagación
de deseo.


Ser
un jardín
es
nuestra carga.

La naturaleza
nos explica
quien
domina.

Esa naturaleza
nos explica
cuál es
la jerarquía.


Somos un
espejo.
Somos
un jardín.


La copia
feliz
del
Edén.

PRAXIS

Ensayos sobre la práctica artística

CUMBIA. CANTOS DE RESISTENCIA /CANTOS MIGRANTES

Francisco Arrieta

Francisco Arrieta, artista interdisciplinar. Semillero de Artes Vivas Pachuca, México, colabora con la Compañía de Arte Contemporáneo Circuito Liquen con sede en Bogotá, Colombia. Correo electrónico: franciscoarr@gmail.com

- Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas en la Universidad Nacional de Colombia.
- Licenciatura en Arte Dramático en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.

Resumen

El siguiente texto es la huella escritural del performance *Cimarrón. Cantos de resistencia* (2019), que tiene su origen en el proyecto *En la punta de la lengua*[1]. En estos trabajos de investigación/creación se rastrea el origen de la cumbia como canto de resistencia y canto migrante y su adaptación en formas de existencia que actualizan las memorias ancestrales para ser bailadas en la calle.

En el texto acudo a voces cantadas, escritas, bailadas y susurradas, palabras que salen de mi boca y palabras que salen de las bocas de otrxs, que invocan círculos de reconocimiento colectivo, a través de la liberación, el goce y el baile. Siguiendo el método de creación de los sonideros y de la narrativa oral.

Parte de esta huella son enlaces a una selección de cantos que la acompañan para hacer bailar al lector mientras lee.

Palabras clave

cumbia, memoria, resistencia, baile, cantos

Abstract

The following text is the scriptural imprint of the performance *Cimarrón. Chants of resistance* (2019), which has its origin in the project *On the tip of the tongue*. This research/creation work traces the origin of cumbia as a song of resistance and migrant song and its adaptation in forms of existence that update ancestral memories to be danced in the street.

In the text, I resort to sung, written, danced and whispered voices, words that come out of my mouth and words that come out of the mouths of others, that invoke circles of collective recognition, through liberation, enjoyment, and dance. Following the method of creating sonideros and oral narrative.

Part of this imprint are links to a selection of songs that accompany it to make the reader dance while reading.

Keywords

cumbia, memory, resistance, dance, songs

1 *En la punta de la lengua* fue un proyecto académico auspiciado por el Instituto Taller de Creación y la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Nacional de Colombia, en 2017. Directora, autora y co-autora del proyecto: Jaidy Díaz. En ese mismo año, el proyecto obtuvo una ayuda económica de la convocatoria de creación de Iberescena, dentro de su programa de Creación de dramatúrgicas y coreográficas. Creación: Jaidy Díaz y Francisco Arrieta. Los datos de esta ayuda están en este enlace: http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/1518436971-En%20la%20punta%20de%20la%20lengua.%20IBERESCENA.pdf Una nueva deriva de esta investigación es el performance *Cimarrón. Cantos de resistencia*. Creación: Francisco Arrieta. Obtuvo el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México) en la convocatoria Creadores escénicos de 2018.

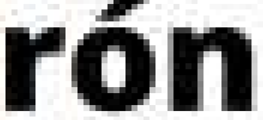
Fecha de envío: 24/09/2021
Fecha de aceptación: 24/10/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2494
Cómo citar: Arrieta, F. (2021). C U M B I A. cantos de resistencia / cantos migrantes. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 286-325). Quito: USFQ PRESS



Cantos para abrir los caminos

Estoy rastreando

Estoy buscando

Francisco Arrieta, 2019.

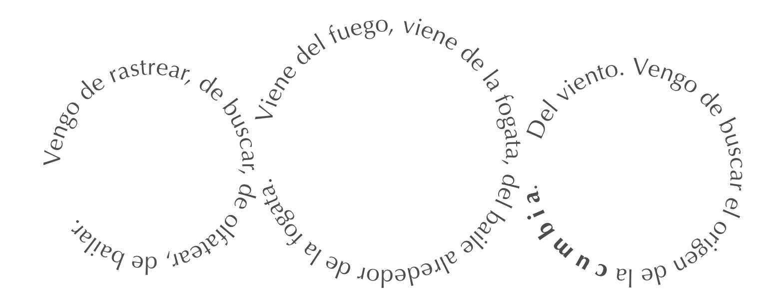
RUEDA DE **CUMBIA**

círculo de memoria

círculo de resistencias

bailar alrededor de la fogata

bailar alrededor de los cuerpos



El gesto es el baile porque vincula y relaciona.

El baile de la **c u m b i a** pone en relación cuerpos, tiempos, territorios, misterios, resistencias.

Hacer mundos desde el baile.

Hacer mundos bailando
Colección de fragmentos de mundos que toman forma en el baile, en los pasos, en las vueltas
en
la
mano
que
abraza
la
cadera

En el encuentro de miradas mientras el mundo gira alrededor.

Construir una memoria que me toca inventar.



Francisco Arrieta, 2019.

Canto del tambor pechiche

Una canción
un baile
Un toque de tambor
Una cumbia sonidera
Una flauta de millo
Una **c u m b i a** rebajada
Un acordeón

El baile en medio de una rueda
a la mitad de la calle
de la colonia.

Arquitecturas barriales testigas de los movimientos, de las contorsiones de lxs humanxs.

testigxs de la vibración que el sonido provoca en los vidrios de las ventanas, en las láminas de algunos techos, en los zaguanes, en los cimientos de las paredes que anuncian el baile.

En la paz de la **c u m b i a**

Una canción para bailar
Abrir la pista
Entrar al círculo
...la calle
...la ciudad
...la memoria
...la resistencia

Poner a bailar a lxs ancestrxs

El ancestro acordeón
la ancestra guacharaca
la ancestra flauta de millo

Debemos tener un pasado para hacer un futuro con él

tomo lo que puedo para hacer mundos, activar memorias que habitan en mi cuerpo... de antepasadxs africanxs, cimarronxs,

Aprendiendo de lo desconocido

Usando lo que puedo
Hurtar un texto
Improvisar una cumbia
Habitar un misterio
Inventarnos unos pasos

Descubrí una huella que me relacionó con mundos que desconocía, pero a los que pertenezco desde tiempos ancestrales, memorias que se activaron en el transitar territorios y bailes. Músicas de tambores que convocaron fantasmas y rumores de un pasado que bailaba frente a mí, en una rueda, en la noche, alrededor de cuerpos rabiosos, resistentes, gozosos, excitados, en trance, libres.

Ahora cómo sigo mi camino si no es bailando.

Ahora sigo mi camino replicando el tambor… convocando fantasmas, cantos, sustos, suspensiones.





Francisco Arrieta, 2019.

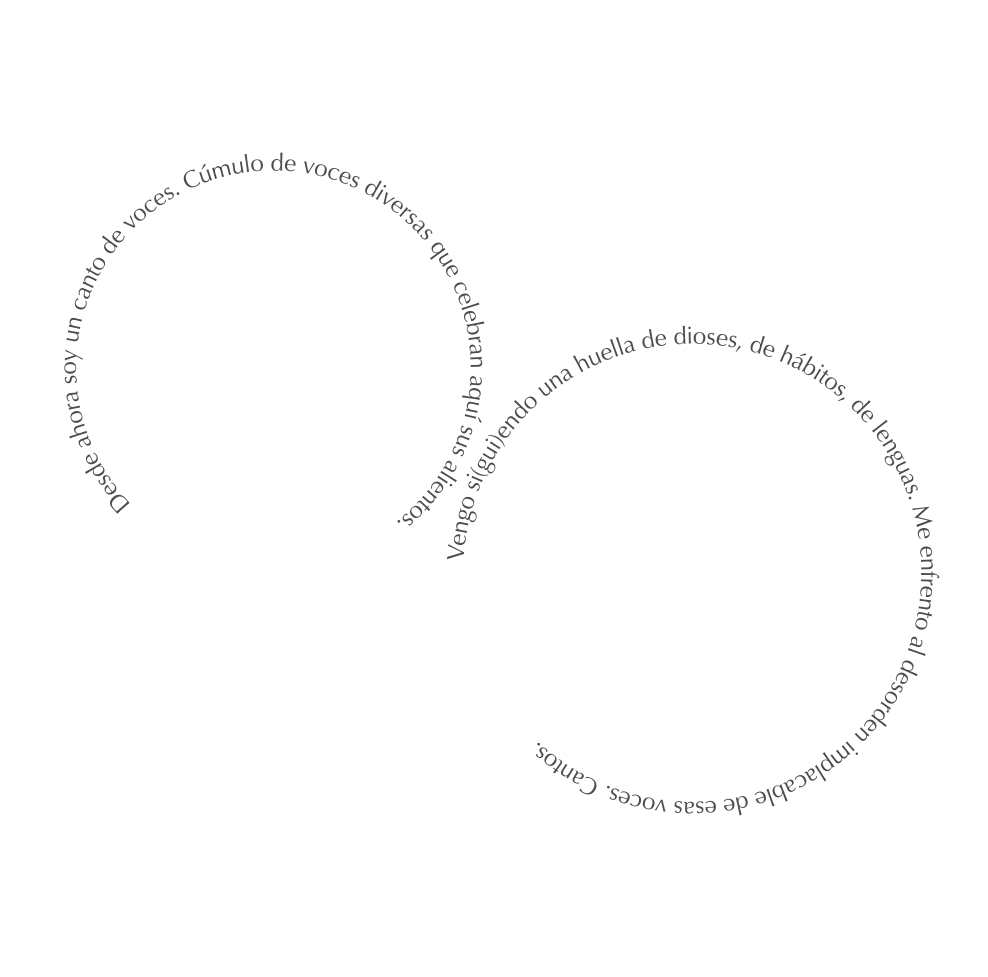
Cantos para recordar a los muertos

Abro un círculo rojo. Enciendo una vela. Respiro… respiro profundo. Estoy descalza.

Mis manos tiemblan. El corazón se acelera. Los ojos miran hacia un lugar que nunca he visto. Trance.

Invocar cantos y voces

La memoria del cuerpo se abre.
CUIDAR LA MEMORIA
CUIDAR EL DESPLAZAMIENTO
BAILAR EL DESPLAZAMIENTO
BAILAR LA RABIA
BAILAR LA RESISTENCIA
BAILAR EL PRESENTE
ESCUCHAR
RECORDAR
ESCUCHAR CON EL CUERPO
ESCUCHAR BAILANDO
ESCUCHAR CON EL CUERPO
CIERRA LOS OJOS Y BAILA
CIERRA LOS OJOS Y ABRE LA MEMORIA
RECUERDA
BAILA
BAILA



Cantos de gaitas y tambores

Cimarrón
Cortinas
Agujeros
Espeluznante
Paisajes
Raro
Cruces
Tránsitos
Pliegues
Suicidio
Cimarronaje

Soy uno de los (cimarrones) macheteados en el Central Santa Lucía. Soy Cristo. Soy Juan. Soy el Florentino, macheteados en el Central Santa Lucía. Un machete impuesto sobre sí mismo. Pudiera ser eso: un machete.

Pudiera ser un machete o un palenque. Pudiera ser un palenque, o un grillete o un látigo. Pudiera ser un látigo o una lanza. Pudiera ser una lanza o un cascabel. Pudiera ser un cascabel o un bozal. Pudiera ser un bozal o un jíbaro. Pudiera ser un jíbaro o un fugitivo. Pudiera ser un fugitivo o un rancheador. Pudiera ser un rancheador o una hacha. Pudiera ser una hacha o un verdugo. Pudiera ser un verdugo o un rebelde. Pudiera ser un rebelde o un santo. Pudiera ser un santo o un diablo. Pudiera ser un diablo o un enfermo. Pudiera ser un enfermo o un San Lázaro. Pudiera ser un San Lázaro o un Eleggua. Pudiera ser un Eleggua o un blanco. Pudieran ser un blanco o un Obbatala. Pudiera ser un Obbatala o un perdón.

Pudiera ser la fuga. Pudiera ser la fuga. Pudiera ser la fuga.
Un caballo cimarrón.
Una cabra cimarrón.
Un perro cimarrón.
Un conejo cimarrón.
Un gato cimarrón.
Una vaca cimarrón.
Un toro cimarrón.

Ningún cimarrón se atrevió a escribir esto. Escribo en calzones en un palenque cubano. Hoy vivo aquí, pero desde que llegué al palenque soy un cimarrón sin territorios. El palenque es una ilusión de territorialidad. Sin territorios.

Hui.
Emigré.
Deserté.
Planté.
Corrí.
Caminé.
Robé.
Violé.
Violé el tronco de un árbol.

La costumbre de cortar la cabeza con la hoz es muy antigua. Soy una apariencia fugitiva, una figura de ensueños; identidad híbrida y fantasmagórica. Soy el decapitado del palenque.

Soy el decapitado del palenque.

Soy el decapitado del palenque.

Soy el decapitado del palenque.

Huir y emigrar. Huir y emigrar. Huir y emigrar y desertar. Huir y emigrar y desertar y plantar. Huir y emigrar y desertar y plantar y correr. Huir y emigrar y desertar y plantar y correr y caminar. Huir y emigrar y desertar y plantar y correr y caminar y robar y violar. Huir y emigrar y desertar y plantar y correr y caminar y robar y matar y violar el tronco de un árbol.

Un instante y la llama. La llama o la lágrima desaparece. Y sin embargo sé cómo es el alma del desapego. Algunas veces no somos más que el reflejo del cimarronaje. Un lapso y soy un lapso y soy un cimarrón, poeta, ladrón y violador de espacios ajenos en un palenque que me recepta. Un palenque extraño, raro, espeluznante.

El Cimarronaje es muy duro, un yunque.

La vida es muy dura, un yunque.

La muerte es muy dura, un yunque.

El palenque es muy duro, un yunque.

La tortura es muy dura, un yunque.

El látigo es muy duro, un yunque.

El barracón es muy duro, un yunque.

El machete es muy duro, un yunque.

La migración es muy dura, un yunque.

La dictadura es muy dura, un yunque.

El negro es muy duro, un yunque.

¡Ten voluntad, cimarrón, la única tabla de salvación que la vida nos ofrece!

Para que no se escriba blasfemia contra mi nombre digo que estos, los cimarrones, sobreviven.

C i m a r r ó n, e s t o p r o d u c e u n d e s a l i e n t o... [2]

2 Texto del escritor cubano Edgar Ariel para *Cimarrón. Cantos de resistencia*.



Francisco Arrieta, 2019.

LUMBALÚ

Despedir a los muertos

Palabras-plegaria.
Palabras que bailan en un círculo para trenzar sufrimientos, rabias, desconcierto.

Persiguiendo el rastro de la cumbia me encontré a mí mismx. En mi cuerpo múltiples cuerpos que desbordan la piel y salen en sudoraciones que recorren el **c u e r p o**, reclamando este tiempo. He migrado, he caminado, he dejado de comer, he bebido hasta el amanecer entre cantos que se confunden con las olas furiosas del mar. He atravesado cientos de kilómetros para autorreconocerme en el sonido que acumula **ancestras cimarronas, indígenas, tambores, flautas, acordeones, calles, viche, ron, mezcal**.

BULLERENGUE

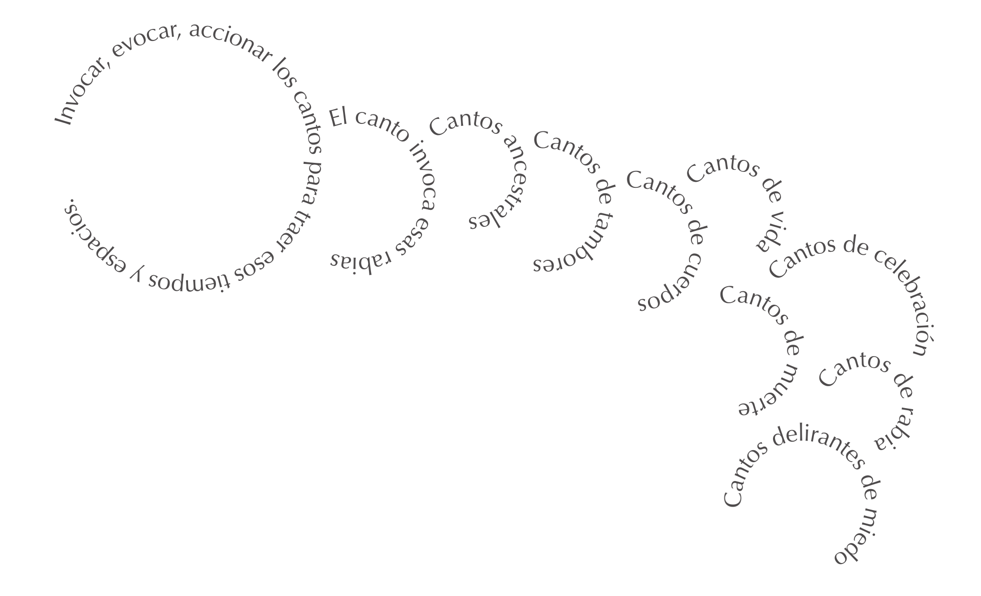
Rueda de bullerengue

GAITEROS DE SAN JACINTO

Cumbia de la tierra

REY DE ROCHA

LUMBALÚ



Cantos y voces de seres humanos cuya lengua natal fue condenada al silencio.

Cantos de canciones ausentes
Gritos que recuperan el mundo del que han sido despojados

Cartografía sensible de cantos
M e m o r i a

¿Qué **m e m o r i a** africana habita en mí?
¿Qué **m e m o r i a s** se activan en mi cuerpo?
¿Qué?

El sufrimiento, el padecimiento, la tragedia de miles de hombres y mujeres por un mundo que con sus dioses, sus ríos y sus bosques les ha sido arrebatado.



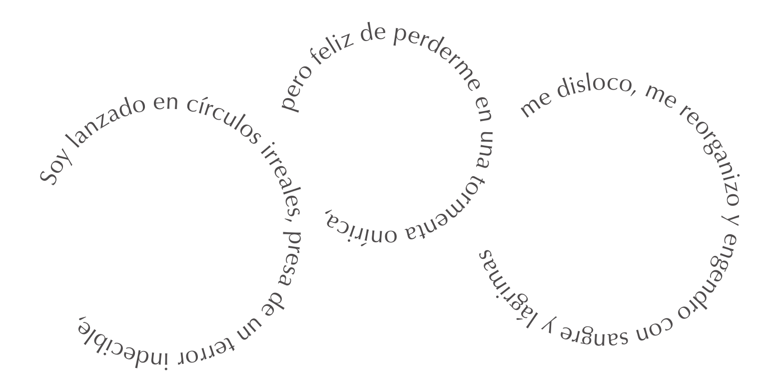
Francisco Arrieta, 2019.

CANTOS CONTRA LA INFAMIA
Cantos contra la palabra impuesta
Cantos contra aquello que sepulta el ser
Cantos contra el despojo de toda humanidad

¿Cómo remontar el manso río de la **m e m o r i a**?
¿Cómo resguardar esta **m e m o r i a** que nos llega en forma de cantos y sonidos?

CHIMANKONGO-LUMBALÚ. Graciela Salgado
BULLERENGUE. Paulino Salgado

Cantos re apropiados



Agotarme en danzas más o menos tendientes al éxtasis
Trance

Una orgía muscular en el curso de la cual la agresividad más aguda, la violencia
más inmediata se canaliza, se transforma, se escamotea.

El círculo de la danza es un círculo permisible. Protege y autoriza.

A horas fijas, en fechas fijas, nos encontramos en un lugar determinado y bajo
la mirada grave de la tribu, nos lanzamos a una pantomima aparentemente
desordenada, pero en realidad muy sistematizada, en la que por múltiples vías,
negaciones con la cabeza, curvatura de la columna vertebral, inclinación hacia
atrás de todo el cuerpo, se descifra abiertamente el esfuerzo grandioso de una
colectividad para exorcizarse, liberarse, expresarse

Todo está permitido
Todo está permitido porque, en realidad, no nos reunimos sino para dejar que surja
volcánicamente la libido acumulada, la agresividad reprimida.
Muertes simbólicas
Cabalgatas figuradas
Múltiples asesinatos imaginarios... todo esto tiene que salir.
Los malos humores se derraman tumultuosos como torrentes de lava

Trituraciones de la personalidad
Desdoblamientos
Disoluciones

CANTOS ANCESTRALES de Guamanga. Ceferina Banquéz



Francisco Arrieta, 2019.

Viejas cantadoras que alegraban las extenuantes jornadas de laboreo con sus vitales cantos
en sus cantos narra de su vida y su transcurrir en su cotidianidad.

Cantos de resistencia
componen mientras siembran

narran prácticas cotidianas y ancestrales. también la violencia que han vivido en esta zona

Bullerengue
sentado
chalupa
fandango

canto bailado que proviene del cimarronaje
Bety Ochoa. Cantadora de **cumbia**

UBUNTU. San Basilio del Palenque

sobre los cantos de resistencia y rebeldía de la costa caribe colombiana y su viaje a México

Migrar

cantos



Francisco Arrieta, 2019.

RUTA

Buenaventura. Pacífico ---- Currulao ---- marimba de chonta

Puerto Escondido. Caribe ----- Bullerengue ----

San Pelayo. Caribe ---- Porro ----
Cali. Pacífico ----- Salsa / currulao // Arrullos
Barranquilla. Caribe ---- Cumbia / picó / champeta
Banco, Magdalena. Caribe ---- Cumbia
Valledupar. ----------- Vallenato
Palenque ------Mapale-----tambor pechiche
Santiago de Tolú ---------Cerece------
Cumbia sabanera
San Jacinto -------- Cumbia------- Gaiteros de San Jacinto /Andrés Landero
Cartagena -------- Champeta ---
La Habana
Santiago de Cuba
Ciudad de México
Colonia el Peñon de los Baños
Colonia Aragón
Real del Monte
Colonia 11 de julio
Monterrey

Cumbia en la calle

Desde el
momento en que
lxs primerxs negrxs,
esclavizadxs fueron
obligadxs a cruzar la
puerta en Cartagena,
Colombia, en Cuba,
en Haití, en Brasil, en
México, forjaron otra
memoria, una memoria
de rebeldía, resistencia
y negociación para
reinventarse como
sujetos en los nuevos
territorios. Fundaron
identidades en medio
del dolor y voces
propias para silenciar el
ruido de las cadenas.

Chimankongo - Lumbalú - rituales funerarios en San Basilio de Palenque

Celso Piña. Cumbia Sampuesana
Celso Piña ft Control Machete. Cumbia sobre el río
Andrés Landero. Cumbia de las estrellas REBAJADA
Petrona Martínez. A rro rró
Sonido La Timba. La evolución de la cumbia
La Changa
Sound system Rey de Rocha
Alberto Pedraza. Cumbia Sampuesana
Petrona Martínez. Un niño llora en los Montes de María
Petrona Martínez. Rama de tamarindo



Francisco Arrieta, 2019.

Los diversos caminos fundaron los diversos destinos, y el sol se ocupó de repartir los colores.

Ahora las mujeres y los hombres, arcoíris de la tierra, tenemos más colores que el arcoíris del cielo; pero somos todxs africanxs emigradxs.

Nuestras piernas, nuestros pies, nuestro cuerpo, nuestros cantos, nuestros cuerpos...

cuerpos melancólicos...

el cuerpo del mexicano baila la cumbia rebajada, en el norte, baile pausado, ritmo lento... la resistencia en el cuerpo.

La cumbia colombiana migra a toda Latinoamérica como canto de barrio, como canto de resistencia.

Círculo de resistencia

En México existe un acento, una variante, una adaptación, una transformación: varias historias hay alrededor de esta variante. Cumbia sonidera. Cumbia rebajada. Satanás.

Quizá nos negamos a recordar nuestro origen común porque el racismo produce amnesia, o porque nos resulta imposible creer que en aquellos tiempos remotos el mundo entero era nuestro reino, inmenso mapa sin fronteras, y nuestras piernas eran el único pasaporte exigido…

El melómano

Los melómanos del barrio, por ahí por los años cincuenta, sacan su tornamesa por la tarde para que bailen lxs vecinxs; aquellxs se obsesionan y empiezan a construir sus propias bocinas, cada vez más potentes (les llaman “roperos”), y de la vecindad el baile se desborda a la calle, esa calle que es fundamental de la cultura sonidera.[3]

El melómano, ya en la década de los setenta, viaja a Colombia, a Puerto Rico, a Perú, a Ecuador, para buscar acetatos, rolas, música que de otra manera nunca hubiera llegado hasta México.

3 Textos provenientes de Jesús Cruzvillegas, *Pasos sonideros*. Ciudad de México: Proyecto Literal, 2017.

San Pedro de los Baños. CdMx
Tepito. CdMx
11 de Julio. Pachuca
Real del Monte. Hidalgo
Puebla
Ciudad Neza
Barranquilla
Cartagena

se empieza a usar **micrófonos**, a anunciar las **canciones** y crear sus **logos** y **estilos** propios, su base de fans.

Hoy en día, los grandes sonideros son dueños de toneladas de equipo, se mueven en tráilers y trabajan con docenas de asistentes; mueven a miles de personas y tienen su propio lenguaje.

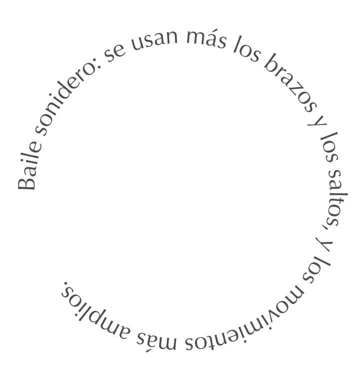
Música tropical

Salsa, cumbia, guaguancó, son.

Colonia Peñón de los Baños, la "Colombia chiquita"

Jugar con el volumen y las revoluciones.
efectos para alterar la voz / *delay*

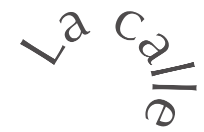
Puedes bailar en pareja (hombre con hombre, mujer con mujer, mujer y hombre)
tríos o grupos completos.



Ely Fania. Sonidera Azcapotzalco.
Marisol Mendoza
Sonido Duende
Sonido Divanny de Ecatepec
Sonido El Pato de Azcapotzalco

si una mujer quiere ser sonidera, siempre hay alguien por encima que la está criticando y diciendo: "tienes que tener una buena voz, tener equipo, tener trayectoria…"

Guaracha y la Matancera



Rueda de canto migrante

La **cumbia** es una espiral somática centrípeta sin fin que sostiene gente junta.

Las mismas
fuerzas y tecnologías
que se manifiestan en
el baile de la cumbia
están encarnadas en las
manifestaciones frente
a las fuerzas del Estado.

Poner el cuerpo desde el goce. Autorreconocimiento. Negociaciones.

El baile sonidero congrega, potencia, organiza memorias colectivas que se cruzan con la calle, con el barrio, con la ciudad.

El baile sonidero reorganiza subjetividades desde la potencia del cuerpo, sin hablar.

Ganar la calle. Evadir el control, la privatización, la hegemonía.

Las voces siguen migrando: de Ciudad de México a Estados Unidos, de Pachuca a Ecatepec, de Puebla a Texas, del Peñón de los Baños a la Romero Rubio…

La voz de la Changa, de la cigarrita, del duende, interviene el canto, interviene el baile.

Cumbia rebajada, canto migrante y resistente

Bailo entre saludos que se distribuyen libremente entre la calle, entre el humo de la marihuana y el trancazo del Chemo. Zapatillas, pantalones apretados, cabello largo amarrado. Dos hombres se toman de la mano y esperan su turno para entrar a la rueda a bailar. Un hombre y una mujer se huelen mientras bailan cumbia evocando las danzas aztecas que un día se bailaron sobre esas mismas calles.

¿Qué vive el cuerpo en el baile sonidero?
¿Qué vive el cuerpo en la cumbia rebajada?
¿Qué se preserva?
¿Por qué sigue en la calle?
¿Por qué evolucionan los pasos?
¿Por qué es un espacio de tolerancia?



Francisco Arrieta, 2019.

La música es una huella

El baile es una huella y el gesto

La **cumbia** sonidera, la **cumbia** rebajada es una huella reconstruida que ha viajado hacia el norte.

Cimarrones bailando **c u m b i a** rebajada en la colonia Guadalupe de Monterrey
Palenques cubanos en la Ciudad de México
Guaguancó y son montuno en los ranchos de Pachuca

La huella va por la tierra que nunca volverá a ser territorio



Referencias:

Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
Cruzvillegas, J. (2017). *Pasos sonideros*. Ciudad de México: Proyecto Literal.

Cantos en orden de aparición:

Elegguá
Merceditas Valdés
Cantos para abrir los caminos

Toques de bullerengue
Paulino Salgado, "Batata"
Canto del tambor pechiche

Alabao
Elena Hinestroza
Cantos para recordar a los muertos

Mi suspiro
Gaiteros de San Jacinto
Cantos de gaitas y tambores

Chimankongo
Lumbalú de Graciela Salgado
Despedir a los muertos

Un niño llora en los montes de María
Petrona Martínez
Rueda de bullerengue

La pava congona
Andrés Landero
Cumbia de la tierra

Cumbia Sampuesana
Sonido Siboney
Cantos re apropiados

A rro rró
Petrona Martínez
Cantos de resistencia

Evolución de la cumbia
Grupo Los Platinos
Migrar

La Campanera (Nueva versión Aniceto Molina)
Sonido La Changa
Cumbia en la calle

Cumbia de las estrellas rebajada
Grupo Kolombia
Círculo de resistencia

En Nuevo León se baila la cumbia rebajada
Grupo Kolombia
Rueda de canto migrante

Cumbia de satanás
La cumbiera
Cumbia rebajada, canto migrante y resistente



Esteban Donoso, coreógrafo y bailarín independiente.
• Candidato doctoral en Estudios de la Performance, York University, Toronto, Canadá. Correo electrónico: estebandonosoc@gmail.com

Thiago Antunes, artista de performance e investigador independiente.
Correo electrónico: thiagooantunes@gmail.com

Resumen

Mand/inga es un proyecto de investigación artística que consiste en crear una película a partir del trabajo con archivos personales e historias familiares, revisando diferentes documentos de escenas familiares -objetos, fotos, diálogos, etc.- . En el proceso, hemos reconstruido una serie de relatos y descripciones breves que resuenan entre sí y a través de los cuales podemos vislumbrar nuestros hilos conductores en relación con temas como religión, espiritualidad, género y migración. Lo que presentamos como una película es, de hecho, una instanciación temporal de una insistente re-creación de nuestros recuerdos y reflexiones. Al re-presentar continuamente las diferentes situaciones en el espacio de una película imaginada, abrimos un proceso de constante re-estructuración de nuestras narraciones. El texto coquetea con elementos de la autoetnografía y la autoteoría, así como con una experimentación formal inspirada en el cine experimental feminista. Nosotros lo vemos como una manera de investigar nuestras posibles formas de aparecer como cuerpos cuir, de color y migrantes, tanto políticamente como en una pantalla.

Palabras clave
historia oral, performance expandida, guion, Latinoamérica

Fecha de envío: 13/09/2021
Fecha de aceptación: 13/10/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2441
Cómo citar: Donoso, E. y Antunes (2021). Mand/inga. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 326-353). Quito: USFQ PRESS.

Abtract

Mand/inga is an artistic research project that consists of creating a film from work with personal files and family stories, reviewing different documents of family scenes -objects, photos, dialogues, etc.-. In the process, we have reconstructed a series of short stories and descriptions that resonate with each other, and through which we can glimpse our common threads regarding issues such as religion, spirituality, gender, and migration. What we present as a film is, in fact, a temporary instantiation of an insistent re-creation of our memories and reflections. By continuously re-presenting the different situations in the space of an imagined film, we open a process of constant restructuring of our narrations. The text flirts with elements of autoethnography and self-theory, as well as formal experimentation inspired by feminist experimental cinema. We see it as a way of researching our possible ways of appearing as queer, colored, and migrant bodies, both politically and on a screen.

Keywords

oral history, expanded performance, script, Latin America



Clave de acceso: mandinga

Este texto se escribió a lo largo de un periodo de investigación en Apass (Advanced Performance and Scenography Studies) en Bruselas, Bélgica. Durante ese tiempo estuve desarrollando una metodología para trabajar con historias narradas en primera persona. Se pusieron en juego mi interés por la historia oral, la autoteoría y una afición por cierto tipo de películas, consideradas feministas y hechas, sobre todo, por mujeres. El texto forma parte de una performance expandida presentada en Bruselas en junio de 2021 y propone una especie de arqueología a través de mi propia historia y la de Thiago Antunes. Las historias y reflexiones de cada uno se movilizan y se provocan unas a otras a través de sus ecos y resonancias, y terminan tejiendo un recorrido fragmentario, a la vez que interconectado, por dos escenarios de Latinoamérica: Ecuador y Brasil.

La performance consistía en proyectar una película, al mismo tiempo que leer un guion. Las imágenes se proyectaban sobre una pantalla, mientras que Thiago y yo leíamos el guion por detrás del público; se nos podía escuchar, pero no ver. Los textos que aparecen como *Inter texto (*IT*)* aparecían en la pantalla. La versión del texto que aparece aquí está pensada para ser leída como un guion.

Guion para 3 Lectores:

- IT: Inter texto
- Esteban
- Thiago

Esteban: Apartamento en Bruselas.

Sala, ventanas grandes, edificio antiguo, piso de madera, plantas.
Thiago y Esteban conversan, sentados en un sofá verde.
A pesar de que el sofá se ve gris, es verde; se ve gris por efecto de la luz.



Esteban: Mesa vista desde arriba, una foto parcialmente en el cuadro, no se alcanza a ver la imagen.

IT: Se supone que tengo que estar escribiendo una tesis sobre danza en Ecuador, pero, en lugar de eso, he estado haciendo esta película.

Thiago: ¿Qué tal si aquí estuviéramos escogiendo granos?

IT: Una visita.



Thiago: Foto familiar, 1978.

Algo tenían con los Volkswagen escarabajos.

Esta es una casa en el campo, donde solían pasar los veranos.

¿Quién toma la foto?

Esteban no está, nació poco después de que se tomara esta foto; están todos los hermanos, menos él.

Este es el momento justo antes de que comenzara a aparecer en las imágenes.

Visto desde ahora, Esteban estaba presente en su ausencia, una especie de elefante en la habitación. Está suspendido sobre la imagen, como si fuera una visita que viene del futuro.

Esteban: Siempre tuve la sensación de que hablar sobre mi historia familiar implicaba, de algún modo, hacer como si no estuviera. En ese caso, alguien tendría que hablar de mí en tercera persona, como lo hace Thiago ahora mismo. Supongo que hablar de personas y situaciones tan cercanas me resulta incómodo. Pero quizás más que hablar de mi familia estoy hablando de mí mismo. O, mejor dicho, hablar de ellos y hablar de mí mismo es tan inseparable como lo son nuestras historias. Pero ¿de qué va este deseo de hacer como si no estuviera?

Es posible que el hecho de mirar esta imagen ahora sea una manera de invocarme a mí mismo. De hacerme presente.

IT: Escarabajos



Thiago: Este escarabajo era una herencia de mi tío, lo tuvo durante décadas sin usar en su garaje. Nosotros lo utilizábamos para jugar, entrábamos y hacíamos como si pudiéramos conducir, y al mismo tiempo hacíamos como que fumábamos. Nuestros padres siempre fumaban mientras conducían, así que nos parecía lógico. En esta imagen, el auto era parte de la decoración de una fiesta que hizo mi tío.



Francis Allÿs. *Rehearsal*, video,1999-2001.

Esteban: Esta es una imagen fija de un video del artista belga Francis Allÿs llamado "Ensayo", filmado en Tijuana, México. En el libro donde describen el video, citan a Allÿs hablando de Latinoamérica. Él la describe como un lugar en el que la modernidad está constantemente retrasada. Al principio, pensé que estaba haciendo

una comparación implícita con algún lugar en el que la modernidad ha llegado ‘a tiempo’. Me sentí mal representado.

Después de avanzar un poco en la lectura, me di cuenta: él dice que este ‘retraso’ ha permitido que las sociedades latinoamericanas continúen resistiendo a la imposición de modelos occidentales de ‘desarrollo’. Supongo que si no continuaba leyendo, era yo quien estaba representando mal lo que había dicho Allÿs.

IT: Quería experimentar con cómo narramos nuestras propias historias.

Trabajé con Thiago.

Para comenzar, juntamos algunas fotos que para nosotros representaban una especie de insuficiencia, un sentimiento de ‘no encajar’ en relación con nuestras familias. Estas imágenes guiaron nuestra conversación, y magnetizaron otras imágenes.

Empezamos a reaccionar ante las historias de cada uno, relacionándolas con las nuestras. Cada vez que nos reuníamos, escribíamos sobre la reunión anterior. Los textos que produjimos comenzaron a fusionarse con los otros recuerdos, y las anécdotas, fotos antiguas, reportes de sesiones recientes, otras imágenes, etc. Todo el material terminó por convertirse en un tejido interconectado.

Incluimos diferentes tipos de notas y comentarios sobre todas las historias.



Guido Reni, *El Arcángel Miguel derrota a Satanás*, 1635.

IT: Miguel

Thiago: Cuando me mudé a Bruselas, me di cuenta de que el símbolo de la administración municipal era San Miguel venciendo al dragón. Su imagen está por todas partes en Bélgica. Mi tío Miguel se unió a la insurrección de la guerrilla do Araguaia en Brasil para luchar contra la dictadura. Tenía 29 años cuando fue asesinado por soldados del ejército brasileño, en 1970. Su sobrenombre era “Cazuza”, como el cantante brasileño que se haría famoso en los ochenta y que murió de VIH.



Cazuza en la portada de la revista *Veja*, 1989.

El deterioro de su cuerpo fue documentado incesantemente en la televisión. Decidió no ocultarlo, era como si se hubiese lanzado en caída libre. No conozco a nadie más llamado Cazuza, además de mi tío desaparecido y el cantante. Mi tío se escondía en la selva cuando fue sorprendido por soldados que lo mataron en el acto. Le cortaron la mano derecha para que el cadáver no pudiera ser identificado. Sus restos desaparecieron con su cuerpo. Se dice que el ejército solía arrojar los cadáveres al mar. En la mesita de noche de mi abuela había una foto de Miguel, en un marco con ángeles. El tío que nunca conocí, luchando por la justicia, derrotado por el dragón. Mi abuela nunca logró encontrar sus restos. Ella solía llamarme muy cariñosamente “mi santo”.



IT: Orden cronológico de eventos

IT: Al inicio grabábamos y transcribíamos todo lo que decíamos, pero luego nos dimos por vencidos y empezamos a escribir lo que recordamos de lo que habíamos dicho.

Thiago: Llegué tarde, Esteban me vino a ver a la puerta.

Entré a la habitación y fui al baño.

Nos sentamos en el suelo. Hacía un poco de frío. Agarramos unos cojines y nos apoyamos juntos contra la misma pared. Me preocupaba que no hubiéramos escrito lo suficiente y que todas nuestras sesiones se le escaparan al guion.

Escribimos.

Me fui antes que Esteban.

IT: Bodegas



Esteban: Siempre me sentí atraído por objetos viejos y por las bodegas, esos lugares donde las cosas se han acumulado con el paso del tiempo. Por lo general, se los apila de acuerdo con su forma, tamaño, peso y en la medida en la que permiten la entrada de otros objetos en los espacios vacíos. Me recuerdo apretujándome a través de esos huecos, trepando sobre montañas de objetos, algunos más resistentes que otros, grandes alfombras, sillas de playa, bolsas llenas de ropa. Supongo que era una forma de descubrir la historia familiar.
Debo haber tenido alrededor de siete u ocho años. Dentro de una de las bolsas de ropa encuentro una prenda deslumbrante, la cual decido ponerme *ipso facto*. Un mameluco verde, brillante, como de los años setenta, con las bastas en campana y las mangas cortas. Me lo pongo a pesar del penetrante olor a moho, propio de

una tela guardada durante mucho tiempo. Siento que estoy resucitando a alguien al usarlo, ¿quizás la personalidad adolescente de mi hermana mayor?, ¿mi tía?

Subo a la casa muy orgulloso de mi descubrimiento, pero no hay nadie con quien lo pueda compartir. Una vez que estoy arriba, se siente vacío a mi alrededor y siento una fría brisa filtrarse a través de las mangas cortas del mameluco. Siento que me miran desde la distancia, pero sigo con mi día, revoloteando por la casa como siempre lo hago, como uno hace a los siete años.

IT: Castigo

Thiago: Un día mi papá estaba orinando en el baño, yo pasaba por el pasillo y lo vi. Me impresionó el tamaño y la textura de su pene. Así que entré al baño y traté de tocarlo, pero mi papá me retiró la mano derecha de un golpe.

IT: Las rieles del tren

Thiago: Los problemas de matemáticas, por ejemplo. A veces se enojaba si no seguía la misma cadena de pensamientos que él. Él podía leer, contar, podía dividir números, trabajar con herramientas, fumar, enojarse, entender las noticias, hacerse una opinión al respecto. Una vez, tratando de guardar las rieles de mi tren de juguete, lo hice sin desconectar las piezas. Todas las conexiones se rompieron. Poco después de haberme enseñado unos conceptos básicos del ajedrez, solía anunciar antes de ganar: "Jaque mate en 3 movimientos". Nunca entendí cómo lo hacía. Es decir, no sé si él tenía la expectativa de que yo memorizara las jugadas o los patrones de jaque mate a esa edad. Pero de alguna manera siempre sentí que, para él, me faltaban piezas.

IT: Bodegas

Esteban: Mi hermano mayor, que debe haber tenido unos dieciséis o diecisiete años, se me acerca de repente, furioso. Me dice que si puedo ir a comprarle una fritada en la tienda de la esquina. No entiendo muy bien por qué de repente me pide aquello, ¿por qué no puede ir a comprar su propia fritada?
No sé cómo llegué a entender lo que quería decir. Después algo así como: "¿Sabes lo que te puede pasar si sales así a la calle?". O tal vez dijo: "¿Te atreverías a salir y que te vieran así? ¿No sabes lo que te estás buscando?".
Lo que sea que haya dicho era una forma de disuadirme de pasear mi nueva prenda, y lo hacía con gran vehemencia, incluso violencia. Era como si hubiera saltado

de dondequiera que estaba con el firme propósito de evitar que algo sucediera.

IT: Castigo

Thiago: Recuerdo a una profesora que me llevó tras la puerta, me tiró de la oreja y luego me dijo que no podía contárselo a nadie. Me pregunto ¿qué habría hecho?, me imagino que algo terrible. No tengo claro si esa era la primera vez que me castigaba, con una sonrisita dibujándose en su rostro. Mi padre nunca habló con nosotros sobre la tortura. Fue torturado varias veces durante la dictadura, fue preso político durante 6 años. El dentista de la familia me dijo que todavía estaba arreglando las consecuencias de la tortura de mi padre, 30 años después. Perdió dos dientes debido a descargas eléctricas y le habían tratado conductos sin anestesia. Con el tiempo me dije que en realidad era mi papá a quien le faltaban piezas.



IT: Denise

Esteban: Cuando tenía unos nueve años, mi voz era muy similar a la de mi hermana mayor, y la gente que nos conocía a menudo nos confundía por el teléfono. Por algún motivo, se me hizo atractiva la idea de hacerme pasar por ella, o que la gente pensara que yo era ella. Un día llamó un hombre a la casa —un desconocido— y comenzó a hacer preguntas de manera casual, pensando que había una chica al otro lado del teléfono. Le seguí la corriente, mi nombre era Denise e inventaba

respuestas a sus preguntas, creo que dije que tenía 16 años y que trabajaba como secretaria. El hombre siguió llamando y seguimos hablando. Siempre era yo quien contestaba el teléfono, así que pude continuar con la impostura. No sabía cuánto tiempo más podía interpretar a Denise, ni siquiera si quería seguir haciéndolo. Para mi buena suerte, alguien más contestó el teléfono un día, le dijeron que allí no vivía nadie con ese nombre. Ese fue el fin de Denise.

IT: Bodegas

Esteban: Visto desde ahora, el mameluco verde parecía una prenda a lo David Bowie.

Pero mi hermano no lo hubiera sabido, y de todos modos, no era por una cuestión de buen gusto que él creía que debía quitármelo. Por otro lado, debía quitármelo no porque él me sugiriera que no estaba bien habérmelo puesto, sino porque era yo mismo quien tenía que observarse y anticiparse a los riesgos que ese gesto implicaba. Parecería que, en los ojos de mi hermano, el hecho de usarlo ponía en peligro algún orden y, a su vez, era yo quien estaba en peligro si lo ostentaba fuera de la casa.

Me parece también que, extrañamente, él estaba haciendo un gesto de protección. Después de todo, había un mundo exterior sobre el cual me estaba advirtiendo. No obstante, él solo podía protegerme ejerciendo la misma censura que él veía en el mundo exterior, o invocando las mismas fuerzas.



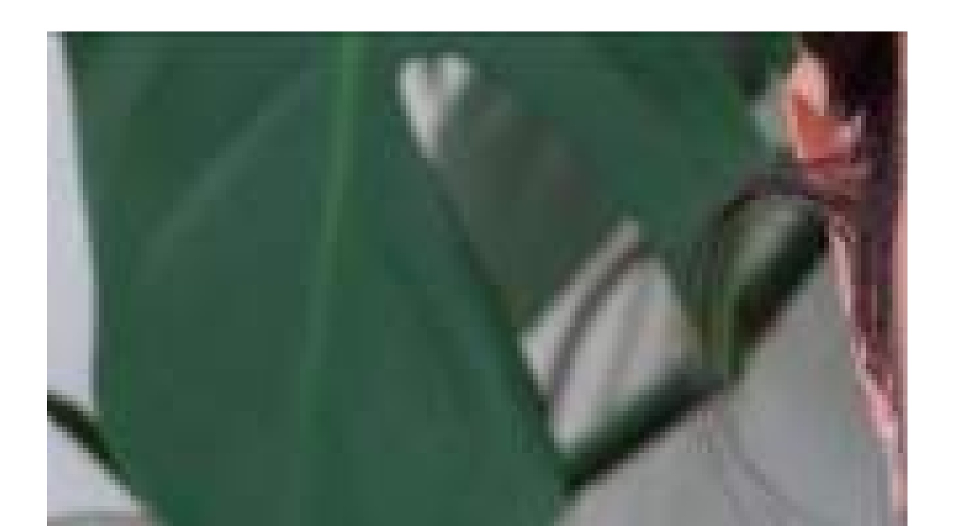
Thiago: Mi abuelo solía vender piezas de automóviles. Su sótano estaba lleno de ellas, guardadas en cajas o en bolsas plásticas. Estaba todo muy desordenado. Recuerdo haber visto herramientas, naipes, tornillos, papeles, todo en su escritorio. Después del almuerzo, el abuelo colgaba su hamaca al otro lado del sótano en una diagonal. Por lo general, encendía la radio y escuchaba una emisión que describía crímenes horrendos y sucesos sobrenaturales de manera muy detallada. Había una puertecita en una de las paredes del sótano, y, detrás de ella, estaba lo que él llamaba "El cementerio de muñecas". Allí guardaba todas las muñecas antiguas de mi madre y de mi tía, con sus caras de porcelana blanca, muchas de ellas sin ojos.

IT: Fuimos encontrando palabras que funcionaban como umbrales, conectando pero también separando nuestras historias. Estas palabras también funcionaban como señales, indicando el camino y coreografiando lo que decíamos.

IT: Desaparecer

Esteban: Muchas escenas de la infancia tienen esta característica de forzarme a observarme desde afuera, para asegurarme de no estar haciendo nada indebido.

"¿Pero cómo corres así? ¡No puedes correr así!".
Alrededor de los 9 años comencé a practicar con dedicación el salir de mi propio cuerpo para poder verme desde afuera, y por alguna razón lo hacía en los lugares más públicos. Me paraba en medio del patio de la escuela durante el recreo, percibiendo que de verdad me salía de mi cuerpo. Continuaba hasta que sentía que podía ver mi cuerpo desde atrás. Mis ojos bien abiertos, fijos en un punto frente a mí, mi cuerpo completamente inmóvil. Decidí dejar esta práctica esotérica poco después de algunas ocasiones en las que, en ese estado, veía de lejos a los otros niños reunirse en grupos pequeños, señalándome y susurrando entre ellos.



IT: Jesús muerto

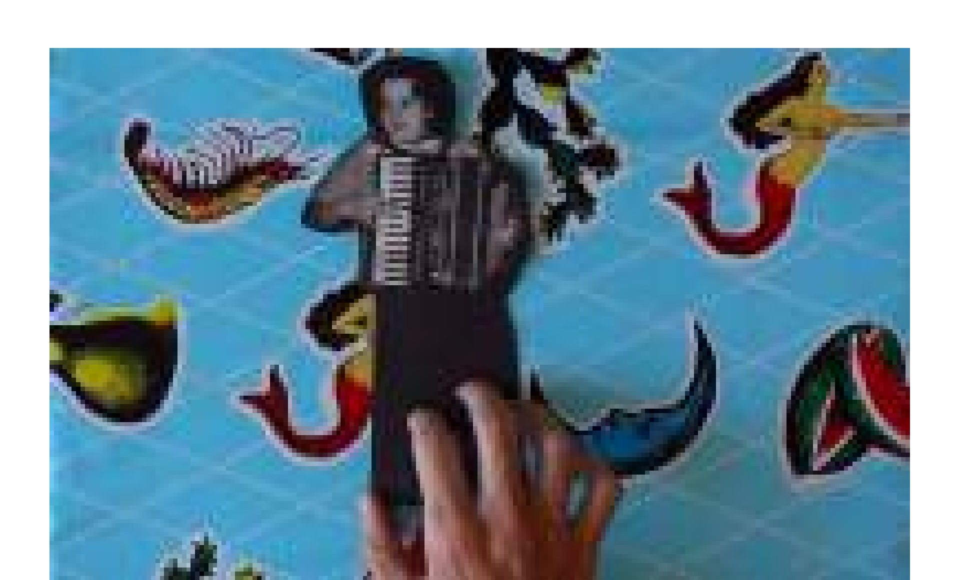


Thiago: Cuando era niño me gustaba ir a la iglesia con mi abuela Helena, sobre todo por esa estatua de un Jesús casi desnudo que yacía muerto junto a la entrada. Cuando la abuela me mostró un libro que representaba a un Jesús vivo haciendo milagros, totalmente vestido con sus túnicas largas, lo encontré mucho menos interesante que el de la iglesia. Le dije que prefería cuando Jesús estaba muerto. Ella me preguntó por qué y yo le respondí: porque está desnudo. Nunca me volvió a mostrar ese libro.

IT: Brujería

Esteban: ¿Quién hace el papel de mi mamá?
Thiago: ¿Tú?
Esteban: Sería un poco raro, ¿lo haces tú?
Thiago: Ok, entonces, hay dos cosas que Dios nunca perdona:
1.- La homosexualidad
2.- La brujería

IT: Silencio incómodo



Esteban: A pesar de ser una ferviente católica, mi madre siempre estuvo obsesionada con hablar con los muertos y con las sesiones de espiritismo. No estoy seguro de cuán lejos llegó en su atracción, aparte de pensar regularmente en ello y leer historias. A menudo contaba esta historia que la fascinaba:
Invocan el espíritu de una actriz famosa que acababa de morir trágicamente. A través de la voz de la médium, su espíritu relata que, tal cual como si se hubiera despertado, de repente se encontró flotando sobre la habitación y sobre su propio cuerpo, y se dio cuenta, presa del pánico, de que acababa de morir.
Con el tiempo, me doy cuenta de que quizás esa escueta enumeración de pecados imperdonables hecha por mi madre era una manera de salir del clóset. De presentarse como una bruja y expresar su deseo no tan permitido de hablar con los muertos.

Thiago: De alguna manera eso los convertiría a los dos en seres imperdonables.

¿Soy yo quien dice esto o tu mamá?

Esteban: Eres tú.

IT: Un gato en la habitación.

Visión de gato, solo pies y piernas. La cámara se desliza y se esconde detrás de los objetos. Una persona llega a la casa. Esteban abre la puerta, los dos van hacia la sala de estar. Algunas idas y vueltas: hacen té, van al baño, buscan cosas en el dormitorio.

Thiago: Yo sé que yo era el gato en la habitación. De hecho, en el pasillo. Sé que estaban hablando en la sala de estar. Me escondí detrás de la puerta para poder escuchar todo. Creo que mencionaron mi nombre un par de veces, pero realmente no pude adivinar de qué se trataba.

IT: Un gato negro entra en la habitación, vestido con un mameluco verde. Los dos adultos detienen la conversación y miran al gato.

Thiago: Pensé que era menos sociable.

Esteban:

Sí, ya va mejorando. Solamente le disgusta que le acaricien.

IT: Sesión

Esteban: Con el tiempo, ir a médiums se convirtió en algo normal para nosotros, los hijos y las hijas. Pero no solíamos hablar mucho de eso, para no alterar el severo ambiente católico. Sin embargo, cada vez que uno de nosotros daba con alguien que considerábamos que tenía 'poderes (psíquicos)', comenzábamos a desfilar, uno por uno, por su lugar de trabajo; para hacerle preguntas o para ver más allá de lo que podíamos ver. Incluso los más escépticos acababan yendo, además de cónyuges, hijos, suegros o amigos, arrastrados por los más devotos. Nunca fuimos realmente religiosos, pero supongo que mantuvimos esta conexión con el más allá. Años después de la muerte de mi madre, empezamos a acudir con más frecuencia a los médiums para contactarla, a veces íbamos en grupo, a veces solos. Incluso mi padre pidió venir con nosotros una vez.
Esta es una grabación en la que mi sobrina relata partes de una sesión, poco después de la muerte de mi mamá:

IT: Voz de sobrina en español, Esteban traduciendo:

Esteban: Acudí esa vez porque yo no estuve en el momento en que murió la abuela. Había estado viajando y el no haber estado allí me hacía sentir como si tuviera un agujero en medio de mi cuerpo.
Cuando la médium habló, sonaba exactamente como la abuela. Me dijo que había estado en el avión conmigo, durante el viaje, camino a mi destino.
Dijo que el hormigueo que había estado sintiendo en mis manos era en realidad ella, acariciándolas, haciéndome saber que no estaba sola.



Thiago: Mi abuelo era médium, esto lo asimilé mucho tiempo después. Sabíamos que tenía unas estatuas en un altar en su sótano, de una religión que no era la católica. La imagen principal era de un guerrero indígena, llamado *Sete Flechas* (Siete Flechas). Apuntaba con su arco hacia el cielo, vestido con una falda y una pieza de cabeza con plumas. Hoy en día creo que se parece más a un indio norteamericano que a uno brasileño. Junto a ella, una estatua de un *Preto Velho* (Viejo Negro), que generalmente se conoce como el espíritu de un anciano esclavizado. Había un par de muñecos que representaban espíritus de niños, llamados *Erês*. Entreveradas entre estas estatuas, había imágenes de santos católicos, algunos collares con mullos de plástico de colores, flores marchitas, regularmente rosas, colocadas en agua, velas de colores, y una botella de lavanda barata. Mi hermana y yo solíamos ir allí y jugar con los objetos, pero no podíamos tocar nada en el altar. Aunque el sótano estaba oscuro, nunca tuvimos miedo de las estatuas y no sabíamos que representaban espíritus. En el resto de la casa solo había imágenes y estatuas de santos católicos, y cualquier alusión a religiones afrobrasileñas no era particularmente bienvenida. Umbanda, la religión que seguía mi abuelo, solo tenía cabida en su sótano. Para el mundo exterior, esa era una casa muy católica. Mis padres me dijeron que cuando éramos muy pequeños, tuvieron una consulta con los guías de mi abuelo. El espíritu de *Sete Flechas* les recomendó encarecidamente a mis padres que bautizara a mi hermana y a mí en la Iglesia católica. Mi padre se negó porque era ateo, le pareció curioso que un espíritu indígena fuera tan devoto de la Iglesia católica.



Esteban: Nosotros teníamos diferentes nombres para referirnos a ellos: médico brujo, chamán, bruja, o persona con poderes (psíquicos), pero no todos son iguales, son diferentes y hacen cosas distintas. Supongo que 'médium' no es necesariamente el término adecuado, ni tampoco 'sesión de espiritismo'.

Thiago: Cuando murió mi abuelo, a mi familia le costó mucho aceptarlo. Mis tíos, mi madre y mi tía empezaron a visitar todo tipo de médiums, al mismo tiempo que se volvieron más devotos de la Virgen María. En algún momento mi tío encontró un médium que materializaba objetos del otro mundo. Filtraba agua a través de algodón. Después de un tiempo de dejar pasar el agua, empezaban a aparecer cosas en el algodón, como agujas, trozos de madera, fluidos corporales, pelo, balas. Cada uno de estos objetos contenía un mensaje para las personas asistentes. Luego le pedía a cada uno que le dieran un destino adecuado a los objetos, que generalmente consistía en dejarlos ir en la naturaleza.

IT: Tienes una visita.

Esteban: En una sesión reciente, hace unas semanas, la médium me dijo que ella sentía un malestar en la garganta a lo largo de la sesión, dijo que yo tenía serias dificultades para expresarme y que ese silencio me iba a acabar enfermando.

También me dijo que tenía una visita, un antepasado que recientemente se había vuelto más presente en mi vida. Era mi abuela, la mamá de mi papá. Es cierto que había estado pensando en ella últimamente.



Solamente vi una foto de ella el año pasado, por primera vez.
Mi abuela era una mujer indígena, que trabajaba en una hacienda en Lasso, Cotopaxi. No conozco muchos detalles sobre el asunto, pero mi papá también es hijo del dueño de la hacienda, quien murió de una enfermedad fatal cuando mi padre tenía seis meses. Mi papá fue enviado a la escuela por la familia de su padre cuando tenía cinco años. Mientras que mi abuela se quedó trabajando para los hermanos de mi abuelo. No le pagaron nunca más por su trabajo. Decidieron que ese era el precio de enviar a su hijo a la escuela.

Murió cuando yo tenía tres años.

Thiago: Mi abuela solía contar la historia de cómo su padre no le permitió completar sus estudios. Su maestra vino a la casa para decirle a mi bisabuelo que ella era muy inteligente y que podría convertirse en maestra de primaria. Pero su padre dijo que ya había estudiado lo suficiente como para convertirse en ama de casa y

la sacó de la escuela. La abuela nos contó esta historia muchas veces, como una fábula para hacernos entender lo privilegiados que éramos de tener padres que nos permitieran seguir estudiando. Con el tiempo aprendió a leer y escribir bien. De adulta, y tras la desaparición de mi tío Miguel y el arresto de mi papá, creó una organización llamada Tortura Nunca Mais, que conectaba a familiares de prisioneros desaparecidos y torturados durante las dictaduras en Latinoamérica.



Pilar Villa, *Cochasquí*. Película CCE, 1986.

Esteban: Esta es una captura de pantalla de una película llamada Cochasquí, de la directora ecuatoriana Pilar Villa. Cuando se hizo la película, en el 86, yo debía tener la misma edad que el niño rubio. La película cuenta la historia de un grupo de niños de la ciudad que van a visitar un sitio de ruinas ancestrales y aprenden sobre ellas, también se ponen en contacto con una de las comunidades indígenas de la región y aprenden sobre la vida rural y el trabajo de la tierra. En la película, puedes ver la diferencia en el reparto, los niños de apariencia más oscura interpretan a los niños trabajadores, los de apariencia más clara interpretan a los visitantes de la ciudad. Esa 'oscuridad' se ha convertido en una forma de marcar dos bandos. Es la marca de haber sido derrotado durante la conquista —trabajar la tierra significa haber sido ancestralmente explotado y empobrecido. El hecho de que mi padre haya ido a la escuela marcó el tránsito de la familia hacia el otro lado. En mi familia, siempre ha habido un esfuerzo por permanecer identificada como gente de la ciudad, para no estar vinculado a ese 'lado más oscuro'. Pero eso ha producido un pesado silencio en torno a mi abuela y su historia, y, por supuesto, en torno a nosotros mismos.

Thiago: Mi abuela tenía una hermana mayor que venía todas las tardes. Se sentaba en su silla favorita junto a una ventana de la cocina. Mientras mi abuela terminaba de limpiar después del almuerzo, mi tía abuela se sentaba allí y escogía los granos. Era muy hábil para esa tarea. En ese entonces, los granos venían con impurezas, como piedritas, tierra o granos huecos, que tenían que separarse de los granos buenos. Tenía una técnica de escuchar el sonido de los granos golpeando la mesa, para determinar si eran buenos o no.



IT: Trabajamos en nuestros propios apartamentos o en parques, una vez nos encontramos en un taller.

Esteban: Thiago entra.
Creo que había estado en el baño y había curioseado a su alrededor para ver los detalles de un dormitorio al lado del baño.
Vuelve a la habitación gris.
Hay unas alfombras de piel artificial. Un cuero de vaca de verdad colgado en una pared. Un cuy dentro de una jaula, en el jardín. Es invierno.

Thiago: Es un jardín en el centro del espacio, rodeado de grandes ventanales.

Una mujer baja las escaleras:

Esteban:
—No duden en cerrar las cortinas si necesitan. Por favor, no propaguen el virus arriba. Sonríe. [Cierra las cortinas]

Thiago:
— [Sonríe] Sí, claro.

Esteban: Es una habitación vacía, gris. Hay alfombras de piel sintética sobre el piso.

Thiago: Vieron una película, apoyados contra la misma pared, sentados en el suelo, sobre unos cojines y las alfombras de piel aparentemente falsa en forma de conejo. Es difícil recordar todas las escenas y diálogos. Era en blanco y negro. Comienza con unas personas ensayando una danza que consiste en hacer cambios de dirección.
Algunos de los actores usan *jeans* muy ajustados y son muy delgados. Parece que están ocupados haciendo una obra de teatro o algún proceso creativo. Actúan una historia sobre un triángulo amoroso en un teatro. También hay escenas con imágenes fijas y con voz en *off*. Apenas entiendo la historia, es demasiado árido, pero los actores son muy convincentes. Me pregunto por qué hizo eso la directora.

Esteban: Me pregunto si a Thiago esto le parece infinitamente aburrido. Yo tengo una afición por películas en las que una mujer lava los platos en tiempo real o en las que un triángulo amoroso se representa repetidas veces en blanco y negro. Pero me olvido de que otras personas se divierten de otras maneras.

Ahora vuelve a cambiar a la escena de danza, como al principio, ensayan la misma coreografía. Toda la película está armada como si fuera una danza, me digo a mí mismo.

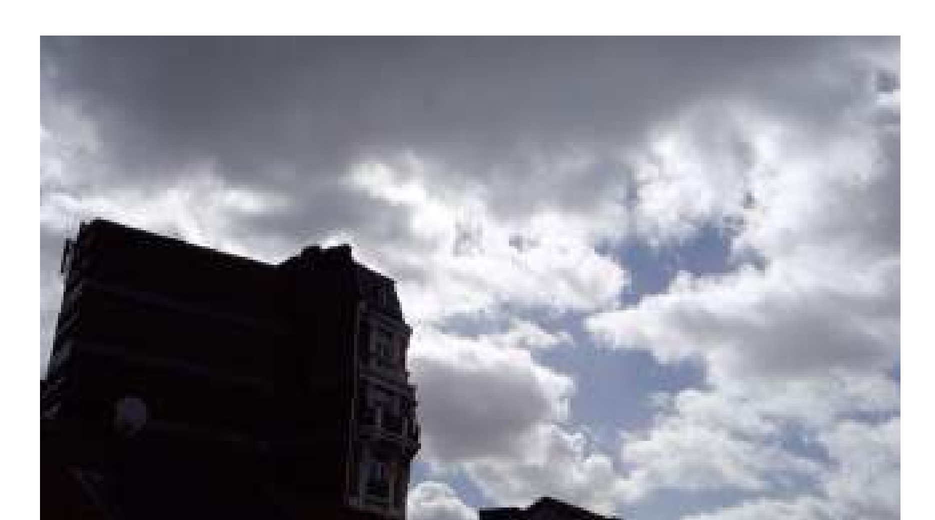
Thiago: Creo que me quedé dormido varias veces.

Esteban: También vimos unos fragmentos de una obra de teatro. Se trata también de un triángulo amoroso; los actores de la obra están dentro de enormes macetas y han sido maquillados como si se estuvieran pudriendo o enmoheciendo. Hablan muy rápido al principio y lo que dicen es incomprensible, a medida que avanza la obra se ralentizan y uno se hace una idea de lo que está pasando. Thiago dice que la idea de la puesta en escena es señalar que esta es una situación y un drama tan común: "Así nos sentimos de haber vivido esto o haberlo visto en el teatro tantas malditas veces".

Nota: Supongo que me interesa menos el drama del triángulo amoroso en sí y me interesa más el cómo un drama privado se puede compartir al volver sobre él. ¿Cómo mirar a lo que hemos vivido como una escena compartida? Parecería que todos encarnamos un cliché en cierta medida en algún momento. Quizás esa falta de originalidad es en realidad algo que nos conecta.

IT: En un intento por contactar con la historia del otro, recurrimos a hacer de médiums.
Invocamos la historia del otro a través de una técnica llamada *visión remota*, con la idea de poder mirar nuestras historias bajo una luz distinta.
La *visión remota* es una versión sistematizada de la clarividencia, un método para buscar información o impresiones sobre eventos lejanos o invisibles. Durante la guerra fría, la CIA la utilizó para encontrar objetos y personas desaparecidas.

Visitamos los recuerdos del otro y escribimos lo que vimos.



IT: Cuatro visiones: abuela de Esteban, tío desaparecido + dos accidentes a temprana edad

Thiago:
Ritmo.
Un columpio.
Un hueso que se rompe.
Camuflaje.
El piso mojado.
Algo gotea y acaba formando un charco.
Llueve.
Una mujer está en un autobús con un niño en brazos.
Todo el mundo hace mucho ruido, pero aquí hay silencio.
Una joya de muchas caras está en el centro de la habitación.
Algunas personas la admiran, caminando, sonriendo, riendo.
Pero no podemos escucharlos.
Es una joya olvidada en medio de la habitación.
Un secreto de estado.
Un remo atravesando el agua.
Un pájaro está dando instrucciones sobre en qué dirección remar.
Una mujer sentada en el barco.
Una gran ola se eleva a su alrededor, pero a ella no le importa.

Esteban:
Formas redondeadas.
Falda y cabello.
Todo lo demás está oscuro.
Alguien grita en el fondo de la estancia.
Una sonrisa en el centro del cuadro.
Alguien llora y pide atención, pero ella permanece inmóvil.
La mujer sigue sonriendo, como si nada hubiera pasado.
Es una casa antigua, con muchas escaleras.
Ella no se mueve.
Su presencia nos impide ver lo que pasa detrás de ella.



Thiago:
La dureza de una superficie dura y lisa.
Asfalto.
Alguien cae al suelo.
Color rojo: labios

Descender hacia un espacio cálido.
Hay otras personas. ¿Tal vez de la familia?
Té, ropa negra, uniformes.

Alguien aparece, saliendo de un espacio cerrado, bajo tierra,
no hay luz.

Un perro escarbando en la tierra.
Un objeto cayendo a la tierra.

Una familia esperando comida, hay poca luz.

Una boca moviéndose sola.
Respirando contra la tierra.
Una mujer hablando tierra seca.

Esteban:
Agua de mar girando, creando remolinos.
Calma.
Pasos lánguidos en la arena.
Picazón a un lado de la nariz.
Agua clara que cae por un agujero en la pared,
deslizándose hacia el mar.

El maquillaje de un payaso que se corre.
En la orilla, una muñeca cae en la arena, sus piernas están rígidas e inmóviles.
Una bañera que se llena.
Gotas de sangre se esparcen en el agua.

Un cielo despejado se torna violeta.
Algo cae al suelo y se queda ahí.
Unos lagartos se arrastran sobre una muñeca abandonada.
Muñecas desmembradas.
Un helicóptero sobrevuela el mar, forma olas.
El cielo se mueve.
Un collar que se guarda en una caja.

IT: En una fiesta, bailábamos una canción en la que el coro decía: el que no tiene de Inga, tiene de Mandinga. Le digo a Thiago que este es un dicho muy común en los Andes. Significa que si no tienes algo de indígena, entonces debes tener algo de negro. Así que realmente no se puede decir que aquí haya gente blanca, incluso si te gustaría verte como blanco. Thiago dijo que en Brasil usan el término mandinga para referirse a la brujería, o a la magia negra, decidimos llamar a esta película *Mand/inga*.

IT: Irregular.

Thiago: Me sinto mais uma vez na estrada, buscando o meu território. Viver não é preciso. Depois de muitas voltas, aqui estou eu de novo. La oficina de inmigración de Bruselas tiene hasta septiembre para decidir sobre mi derecho a quedarme aquí o no. Esta vez, presenté mi solicitud como 'demandante de empleo', lo que significa que si no encuentro trabajo no puedo quedarme.

¿Tú te quedas?

Esteban: Acabo de recibir una carta en el correo, dice que tengo que salir del territorio belga en 30 días. Mi solicitud fue rechazada, así que dicen que me debo ir antes de que me convierta en alguien 'irregular'.

Thiago: ¿Qué vas a hacer?

Esteban: No sé, no creo que tengo suficiente tiempo para pensar en qué hacer. Si yo fuera un grano de cacao, me sería más fácil quedarme en Bélgica.

IT: Comen un chocolate 80 % Cacao etiquetado "Ecuador"

(este podría ser el final de nuestra película)

IT: Ocho ideas dispersas para terminar

1. Como resultado de todo el proceso, nuestras historias empezaron a sonar algo inventadas o ficticias. Nuestra relación con ellas ha cambiado, se sienten un poco extrañas y distantes.

2. Al escribir en inglés, muchos detalles de nuestras historias se perdieron o se quedaron a mitad de camino en la traducción. Ahora, al haber traducido el texto al español, se volvieron a perder.

3. Nos hemos invocado constantemente y nos seguimos invocando. Nos hacemos pasar por nosotros mismos. Constantemente estamos invocando y personificando nuestras ingas y mandingas. También invocamos y personificamos a nuestros hacendados blancos, a nuestros torturadores.

4. También nos invocamos a nosotros mismos en el momento de escribir, que ya no somos los mismos en el momento de esta proyección / performance. Tampoco somos los mismos en el momento de esta reescritura, de esta traducción al español.

5. De alguna manera, sigo llevando puesto ese mameluco verde, en el umbral de la puerta hacia la calle, asustado, pero deseando que me vean.

6. Ustedes también están personificando a un espectador. Invocando todo lo que han visto anteriormente. Cambiando de forma en su silla a medida que avanza esta película.

7. Esta película no existe por sí sola. Está sostenida por todas nuestras presencias.

Fin

post(s)

FRAGMENTO DE RETRATOS DE INTERSECCIONALIDAD EN EL CARIBE: LA HISTORIA DE TÍA CRUZITA

Lizette Nin

Lizette Nin, artista visual e investigadora, Universidad Autónoma de Santo Domingo. Fue becaria del Programa de Estudios Independientes (PEI) del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y residente en Bar project, La Escocesa, Tangent Projects, entre otros. Correo electrónico: lizettenin@hotmail.com

Resumen

El negre en Abya Yala no sabe de dónde viene. El negre en Abya Yala no tiene historia, más que la del bote y el secuestro. El negre en Abya Yala solo sabe que no pertenece, que es una especie traída (secuestrade), rechazade por todes, y que a latigazos aprendió, que ser quien es. Este fragmento habla de una mestiza y su historia. Habla de cómo se replicaba el maltrato y el dolor que el colonizador y el secuestrador, perpetraron por muchos años. Esta historia habla de nosotres les hijes del secuestro, de la violación, del racismo, en una isla donde no había hacia dónde huir y donde vivimos otros dolores.

Palabras clave:

afrocaribe, interseccionalidad, azúcar, colonialismo, isla

Abstract

Black people in Abya Yala do not know where they come from. Black people in Abya Yala have no history, other than that of the boat and the kidnapping. Black people in Abya Yala only know that they do not belong, that they are a species brought (kidnapped), rejected by everyone, and that they learned through whipping, that they were who they are. This fragment talks about a *mestiza* woman and her history. This history talks about the mistreatment and pain that the colonizer and the kidnapper perpetuated for many years. This history talks about us, children of kidnapping, rape, racism, on an island where there was nowhere to run and where we experienced other pains.

Keywords:

afrocaribbean, intersectionality, sugar, colonialism, island

Fecha de envío: 30/07/2021
Fecha de aceptación: 30/08/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2492
Cómo citar: Nin, L. (2021). Fragmento de retratos de interseccionalidad en el Caribe: La historia de tía Cruzita. En *post(s)*, volumen 7 (pp. 354-361). Quito: USFQ PRESS.



Tía abuela Cruz era una de muches hijes de mi bisabuela Natalia, ella fue lo más cercano a una abuela y la única que me contó historias de cómo era ser como soy, pero en sus tiempos. Cruzita era una negra de piel clara y ojos claros, con cabello crespo, que, sospecho, era de un castaño claro en su juventud. No era estudiada, pero tenía un cierto presentimiento de cómo sería el curso de su vida. Como nunca tuvo hijes, cada vez que me visitaba me contaba historias. Creo que lo hacía en un ejercicio de la memoria antes de perderla, y por ese deseo ardiente de no ser olvidada.



Figura 1. Cosechando caña de azúcar, 1920. Imagen: cortesía de Library of Congress.

Su historia es al mismo tiempo la historia de mi país y de las más empobrecidas. Nació en la provincia de La Romana[1] , en el este de la isla, cerca del central Romana, que es donde se cosecha la mayor parte de la producción de azúcar en el Caribe. Sus dueños son el fruto de una unión casi *monarcal* entre un productor de azúcar y la hija de otro gran productor azucarero español. Esto para que recordemos que la colonización no terminó cuando nos hicimos República.

El Caribe siempre ha sido para mí azúcar, islas llenas de sangre y azúcar: cada té que se endulza o golosina que se come en Europa tiene un poquito de sangre del Caribe. Detrás de cada chuche que se comen les niñes aquí, hay una persona negra que se corta la piel caminando entre los campos cañeros. Alguien que tiene las manos duras y con callos por la manipulación de un machete, que muere enfermo por los pesticidas. Existen personas negras que a pleno sol, con pagas mínimas y sin seguro médico o plan de pensión, hacen que ese dulcecillo sea posible.

Cada casa grande en Europa, cada calle pavimentada, tiene sangre y muerte de alguna especie en alguna parte. El costo de este 'progreso' del que yo era ajena hasta que crucé el Atlántico por primera vez, en 2018. Hay humanos en las islas que siembran, queman y alimentan monocultivos inmensos de cacao y azúcar desde la colonización para que existan chocolaterías, dulcerías y una bollería exquisita que esos humanos que trabajan de sol a sol nunca podrán probar.

1 La ciudad La Romana fue fundada en 1897, cuando le fue otorgada una concesión a una firma cubana por el Congreso Nacional para establecer una refinería de petróleo. En sus orígenes, La Romana fue una ciudad decadente y sin un futuro para sus habitantes. Los tipos de vegetación varían desde el bosque seco espinoso hasta el bosque nublado, pasando por bosques xeromórficos sobre sustrato de rocas ultramáficas, humedales, bosques latifoliados húmedos, pinares, etc. La diversidad ecológica de la isla Española se refleja en su riqueza florística, publicada por Alain Liogier (1978).

Lo bueno de que tu familia sea gente que trabaja en el ingenio cañero o cerca (este era mi caso) es la melaza, eso que sobra de cuando se refina la azúcar: un líquido marrón oscuro casi negro *muuuuy* dulce y ahumado que mi tía usaba para endulzar las limonadas y que me servía cuando la íbamos a ver. Siempre me dijo que curaba los males femeninos, y era cierto: más de una vez sus brebajes disolvieron algún bulto o curaron males que no eran solo físicos.

Esto no es lo más importante de la historia de Cruzita, mi tía abuela, porque nació ajena a ello (lo de los dulces europeos y chocolates finos) y murió de la misma forma, sin saberlo en la feliz existencia del que ignora los males que engloba el capitalismo extractivista. Ella corría en el campo entre arbustos medianos y enredaderas. Igual que otras niñas, fue criada entre creencias que se fundamentaban en costumbres ilógicas; mayormente creencias católicas diseñadas para preservarlas castas.

Ella me contaba que se le prohibía comer limones o quenepas (limoncillos, la fruta más rica del mundo), o pintarse las uñas una vez que llegaba el periodo, porque esto era malo y volvía estériles a las señoritas. Uno de esos veranos llenos de calor, tía Cruz, una jovencita de no más de 14 años, se hizo una limonada y se escabulló para tomarla a las espaldas de su padre.

Pero triste fue su suerte cuando mi bisabuelo la encontró tomándose la limonada en su jarrito de aluminio. Este hombre sin corazón la castigó colgándola por las piernas boca abajo en un árbol. Me dijo que no entendía el castigo y lloró hasta que no tuvo más lágrimas. Estuvo colgada hasta la tarde.



Figura 2. Punishment aboard a slave ship, 1792. Originalmente publicada en Londres (10 de abril de 1792). Library of Congress, Prints and Photographs Division, British Cartoon Collection, LC-USZ62-6204.

Me la imagino colgando de cabeza como un péndulo humano meciéndose de un lado a otro, confusa, con el llanto ahogado, en el estupor de la tarde, con su vestido recogido entre las piernas. Contaba que antes de perder el conocimiento vio cómo su padrino llegaba en un caballo y le pedía al padre que la bajara, que ese no era un castigo para un humano y menos para su hija. Mi tía Cruzita se dio cuenta ese día de que su existencia valía muy poco, y se propuso escapar y ayudar a sus hermanas para salvarlas del mismo destino.



Figura 3. Fanny Bourdierd. Fotografía: Lizette Nin.

Ella y sus hermanas vivían bajo el yugo de un padre abusivo y violento. Algo muy parecido a la realidad de la isla en ese momento, cuando éramos oprimidas por un régimen militar que nos prohibía hablar siquiera. Esas mismas ganas de escapar fueron lo que hicieron que ayudara a sus hermanas a huir cada vez que fuera posible. Una a una, las ayudó a casarse o irse por la ventana. Me decía que les buscaba refugio a ellas y a los novios, y les acomodaba las cosas porque, como era la mayor, era más fácil inventar una excusa para salir del hogar. Durante la noche, mientras mi bisabuelo dormía, las escabullía fuera de la casa, donde usualmente estaba el novio ya esperándolas.

Era un poco heroína, aunque también Cruzita era una chica contenta y amable pero muy seria, me contaba. Aun así terminó *juntándose* con un hombre casado, algo muy controversial en su época. Aquel pianista hizo que todo se le olvidara a mi tía abuela. Me lo describía como un negro elegante que vestía muy bien y que tocaba el piano maravillosamente. Sus principios de señorita *seria* se fueron por la alcantarilla. Las manos del pianista soltaron sus vergüenzas y alegrías, lo desató todo junto y nubló su razón más allá de sus desacuerdos con el régimen. El amor silenció su propio pensamiento y la unió al lado oscuro de la historia.

Cruzita se casó con el pianista del Jefe Trujillo[2] y bailó contenta entre los calieses (delatores de la oposición) y asesinos de les jóvenes que luchaban por la democracia y la justicia. Me contaba de la vez que su marido se lo presentó, y lo describía como un indio buen mozo y alto, muy amable y serio, hombre respetable que siempre hacía las mejores fiestas de San Cristóbal[3] o ciudad Trujillo en aquel tiempo.

El jefe fabricó una ciudad blanqueada, mudó a mujeres del norte de la isla con la piel más clara. Se decía a voces que a todas las había violado y mudado al pueblo. Trujillo abusó de niñas campesinas, ninguna podía negarse o moría. De hecho, hay una historia sobre tres heroínas que se negaron y murieron.

Tía Cruz no tuvo *problemas* porque tenía la piel clara pero facciones de mujer negra, y esto la hacía inmune ante el *Jefe*, que a pesar de ser afrodescendiente era racista. Pero él no fue el *primer general mestizo* que rechazaba su negritud para que no se le asocia a les negres y a les precarizades, era una réplica de una historia más antigua, de otro general mestizo.

El general Buenaventura Báez fue el primer presidente mestizo de la isla. Era hijo de un hombre blanco de Azua, dueño de esclavos, quien, como su mujer blanca no quedaba embarazada, violaba a las esclavas para perpetuar su nombre. Este fue el caso de Juana Méndez, una esclava del padre y la progenitora de este presidente mestizo y racista que se refería a los haitianos (aunque en realidad era a todo lo negro), expresiones de odio que perdudarían un siglo después, como lo evidencian los cuestionamientos de Juan Bosch.[4]

En 1850, en su "Manifiesto al Mundo Imparcial", Buenaventura Báez dijo sobre los haitianos que "las ideas no tienen allí colocación; todo se reduce a sensaciones de mero instinto y este nada tiene de racional". Desde su visión, "entre ellos el hombre no pasa de un instrumento, la mujer de una materia bruta, incapaz de ejercer influencia alguna en las costumbres"[5].

2 Llamado «el Generalísimo» o «el Jefe» (en castellano: *el Generalisimo* o *el Jefe*), gobernó la República Dominicana desde 1930 hasta su asesinato en 1961. Ejerció oficialmente como presidente desde 1930 hasta 1938, y nuevamente de 1942 hasta 1952. En este caso gobernando de forma dictatorial con el apoyo militar. Rafael Leónidas Trujillo. *Enciclopedia.cat* . Barcelona: Grupo Enciclopedia Catalana .

3 Fue creada en 1932 con el nombre de *Provincia Trujillo* en honor a su creador, el dictador Rafael Leónidas Trujillo Molina.

4 Juan Bosch, escritor, historiador y político dominicano. Fue elegido presidente de la República Dominicana en 1962. En *Para la historia dos cartas* (1943), Bosch cuestiona las expresiones despectivas de Emilio Rodríguez y Ramón Marrero hacia los haitianos.

5 Rodríguez, E. (1957). *La guerra domínico-haitiana: documentos para su estudio*. Impresora Dominicana, Ciudad Trujillo (pp. 244-248). En Lora, Q. (2014). La construcción de Haití en el imaginario dominicano del siglo XIX. *República Dominicana y Haití: El derecho a vivir*. Fundación Juan Bosch.



Figura 4. Fanny Bourdierd. Fotografía: Lizette Nin.

Desde allí se perpetúa el racismo, dentro de un pueblo que en su mayoría es negro. Se encarna el rechazo a la melanina que nos recubre, a los labios gruesos que nos adornan y al pelo crespo que nos corona: nos reducen a no humanas. Así sigue la isla hasta el día de hoy, más de medio siglo después.

Tía abuela Cruz murió sin saber qué día era, pensando que su negro aún tocaba el piano y que el "El Jefe" estaba vivo. Nunca supo lo que era un chocolate con churros, nunca tuvo pasaporte, y creo que en la demencia de los últimos días, deliraba recordando el olor a caña, el paso de los bueyes que labraban el campo, del día que colgaba como un péndulo decidiendo el destino de su vida, sin ninguna suerte porque el azar se ocupó de ella, como de muches otres. post(s)

Referencias

Lora, Q. (2014). La construcción de Haití en el imaginario dominicano del siglo XIX (pp. 171 -204). *República Dominicana y Haití: El derecho a vivir.* Fundación Juan Bosch.



Daniella Valz Gen (elle / they / them) Poeta, artiste y practicante de las artes oraculares. Nacide en Lima y residente en Londres. Correo electrónico: daniellavg@gmail.com

Catalina Barroso Luque (ella / she / her) es artista, escritora y curadora de closet quien trabaja entre la Ciudad de México y Glasgow en Escocia. Correo electrónico: cbarrosoluque@gmail.com

Deslices es un proyecto en curso que comenzó en abril de 2019. La colaboración migra entre voces, cuerpas y geografías (Ciudad de México, Lima, Glasgow y Londres). La presente iteración reúne extractos de un diálogo vía WhatsApp entre les artistes Catalina Barroso Luque y Daniella Valz Gen y se manifiesta en una pieza de audio y un documento gráfico. La obra ofrece reflexiones a través de puntos de encuentro entre identidades y culturas, divergencias, malentendidos y una multiplicidad de nociones de género. Naciendo como una comisión para el festival de arte de Glasgow International, *Deslices* existe como texto en inglés con la intención de ser inteligible a una audiencia anglohablante.

Créditos:

Imágenes, textos y grabaciones de voz: Catalina Barroso-Luque y Daniella Valz Gen
Corrección de estilo: Elizabeth Hudson
Diseño: Samantha S. Whetton
Impresión: London Book Arts/Sundays Print
Sonido: Richard McMaster
Poema: *Guadalupe*, María Vidrio

Canciones incluidas:
A la mañanita, Paloma del Cerro
Adiós Nonino, Astor Piazzolla
Cucurrucucú Paloma, Tomás Méndez, interpretada por Lola Beltrán
No soy de aquí, ni soy de allá, Facundo Cabral, interpretada por Chavela Vargas

Esta es una adaptación de la pieza hecha para **post(s)**

Fecha de envío: 15/06/2021
Fecha de aceptación: 21/08/2021
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2495
Cómo citar: Valz, D. y Barroso, C.(2021). Deslices. En *post(s),* volumen 7 (pp. 362-371). Quito: USFQ PRESS.

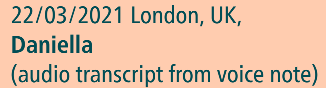


20/03/2021 Ocoyoacac, Mexico,
Catalina

I tried to make a drawing for you. A body with a spud. *Una papa* growing out from the body's lower cavity with roots and a flower.

I held this watery image in my head – a line drawing in black ink which I could not bring into being. The body was too rigid. The potato, no more than a blob. The flower, a couple of scribbles over the figure's Venus triangle.

The drawing had breasts, hands and feet, and then that smudged out blob – a toxic cloud peeking out between the legs. And because I was not happy with it, I rubbed it out. Erased it.



22/03/2021 London, UK,
Daniella
(audio transcript from voice note)

I've been thinking a lot about this note you sent to me and this image that was trying to come through and ended up being erased, and this *frustración*. I've been a bit like a cloudy blob myself. Hmm, I'm thinking about that, and the possibility of that image coming through or ending up being erased. And that made me feel sad. In staying with that sadness today, what I did was to cook potatoes. I made chips at home, and I realized that this is something I do every once in a while. That's my comfort food, either mashed potatoes or oven chips that I make. When I was washing the potatoes, which were covered in soil, really caked up in soil, and I was brushing them with a vegetable brush, there were these crusty bits of soil that didn't come out, that I had to scrape out with my nails. And then I realized that I had all the soil under my nails, which somehow seems really apt. And I don't know apt for what, but I liked that. I liked the soil under my nails. Maybe what I'm trying to say is that there's something about you rubbing out an image and me cleaning off a potato and ending up with soil under my nails, and you just ending up with this cloud, toxic cloud as you called it.
I'm going to finish there.

24/03/2021 Ocoyoacac, Mexico,
Catalina

This image of fingernails soiled with earth makes me think of the hand having a severed relation with the ground which is both fertile and morbid. As if you were digging for food or digging a ditch, *una zanja* – a cut in the landscape to divert water into or out of fields, in or out of rivers and lagoons; a laceration into the earth that is really a border. An apt image of you, a Peruvian eating chips in London.

I was thinking about the toxicity of potatoes, solanine and chaconine, which cause cell disruption, leading to gastrointestinal symptoms: vomiting, abdominal pain, diarrhoea. As a cloud, toxicity becomes pluvial.

In Mexica mythology, Tlaloc is the god of rain and thunder. Tlaloc is one and many (Tlaloques). In the month of Huey Tozoztli (late April to early May), boys aged from seven to nine, whose hair parted in two swirling eddies, were taken up to sacred hills and sacrificed to Tlaloc. The children would bring rain to water the crops. When the local people saw the sacrificial children being taken up into the mountains, the adults cried and lamented themselves. The children also howled and wept, filling everyone with joy, for these boys were the Tlaloques. Their tears would become rain.
[recording of thunder]



30/03/2021 Ocoyoacac, Mexico,
Catalina

Hi Daniella,

Please disregard my previous response to your voice note. It was a performance of a response from The South *y no desde el sur*. I understood you were asking me to hold close something fragile, but a genuine response was too painful to put down in words. I've had to wait a week to be able to write to you in the middle of the night, when no one sees me and I haven't spoken to anyone in hours, in order to hold onto that precioso crystalline clarity brought on by sadness. A voice that only emerges with lack of sleep. It floats. Suspended in the morning light.

31/03/2021 London, UK,
Daniella
(lyrics from a song shared with Catalina)
'A la Mañanita' by Paloma del Cerro, song 2011

A la mañanita y al atardecer
Qué lindo es querer cuando pagan bien
Toma un vaso, toma dos, vamos, niña, vámonos

Carnaval alegre, ¿cuándo te veré?
Quizás más ya nunca o al año, tal vez

01/04/2021 London, UK,
Daniella (audio transcripts from phone videos)
[Videos x 4 clips]

Em... estoy en mi... I'm in my studio and I braved it, I braved it out to record this little video in response to you. When you sent me those two last messages, those two responses, the one that you called the performance response about the potato, and then the real response and a drawing, it took me a while to process them both and in relation to each other.

I was here the other day and I couldn't bring myself to record this.

This is a plaster cast of a potato I grew and I have a few boxes of the cast potatoes. I had grown them in my back garden. They are a variety called Pink Fir Apple. Then there are these prints, a sort of linocut print. So they're all here. And this is me, like... Sorry, the mess...

Some older work that is also potato based. These are drawings on papyrus in this sculpture box. And here's like a nest of potatoes. This is part of a sculpture. And if I look into my sketchbooks, I'm sure I'm going to find more and more and more stuff like this. Just endless amounts of potato stuff. So I guess I wanted to show you, because this is something that I've been... Sorry this is an embroidery based on one of the potato drawings. I don't know if you can see.

I realized the extent of, and the depth of, the potato. I don't know, like a relationship. And I don't want to enter into this conceptualizing space and tell you, 'oh, you know, the potato is an avatar to look at, or to talk about migration and assimilation because it's assimilated into most world cuisines'. And yet I can really do that. And it's way deeper than that. Or I guess I just did that. I was also disavowing it and saying there's more. There's more, and there's a language that I haven't learned. I have no Aymara and I haven't learnt Kichwa; I only have broken words and terms here and there. So I created this visual language, a language that's actual food and language. I was growing a *papa* language, making language and image, a ritualized language of the potato. This is all to replace the actual spoken language in a way. And more than that. Maybe that's enough now.

[contd.]
01/04/2021 London, UK,
Daniella (audio transcripts from phone videos)
[Videos x 4 clips]

There's something else I want to show you. It's dusty, but yeah. It's just been so present for a long time, to the point that I started getting worried that, like, my mental health was going a bit loopy. I was literally having dreams and speaking to this potato god a few years ago. I feel like I've only turned a corner more recently about not just being in this potato space, underground. And so when I shared that film with you ‹La Teta Asustada' – ‹The Milk of Sorrow' – and you picked up on the potato in this really strong way I think it just brought me into it again and it's making me look all around me and realize the evidence.

09/04/2021 Mexico City, Mexico,
Catalina

I've been thinking about spaces underground, familial spaces …

My grandmother Maria is eighty-nine. Since my return to Mexico City in December, I've been visiting her in her garden on a weekly basis. During these visits, she tells me about her mother, Luz Valencia Vidrio, born 14 August 1904, Cocula Jalisco. I know my great-grandfather's life story *como un Padre Nuestro.* Hers has been kept somewhere dark.

A conversation with a genealogist reveals Luz's Sefardic ancestry. Like a precocious child, my grandmother embarks on a quest to recuperate this lost matrilineal identity. *Luz. Lucero.* Light.

I join her in the pursuit. We embark on an excavation. Accompanied by my aunt Maria, we draw a family tree. Dig out its roots and a list of surnames: Valencia, Machuca, Cabeza de Vaca, Vidrio – colourful patronymics chosen as if those lacking one were in a hurry, caught in a moment of flight.

Exile is neither Joseph nor Moses. Exile is female and was born in Cocula, Jalisco. Hidden under a church. Baptized. Meztizx. Entombed for four-hundred years under our syncretic Catholic rituals – *Noche Buena, el niño Dios, La Virgencita y La Guadalupana. Comemos rosca de Reyes con tamales y chocolate caliente, celebramos Pascuas, decoramos con cempaxóchitl y ponemos un altarcito.*

12/04/2021 Ocoyoacac, Mexico,
Catalina (audio transcripts from voice recording)

My throat is raspy sour. Skin pale with insomnia. Body heavy. Muscles dense and closely compacted.

I sink into the arid ground. Joints spasm with discomfort, limbs cocooned by dry mud.

Gradually penetrating the earth is easier than scrambling. Scrambling between sand and dust.

[sound of digging into sand in the background]



15/04/2021 London, UK,
Daniella

Thank you for sharing this. I feel moved by the names of your ancestors and the names of the places they come from. I feel moved by the rituals and the altars, moved in the resonance, the proximity. I know these syncretic ways intimately. *Como un ave maria*.

Here's a rosary of places:

Arequipa, Tacna, Arica, Moyendo, Huacho, Chorrillos, Lima, Tarma, Jauja, Rapallo, Piamonte.

I want to tell you my full name: Daniella del Carmen Valz Gen de las Casas.

I want you to know of my patron saint, la Virgen del Carmen, on whose feast I was born.

My mother offered me to her. It's odd to have been offered at birth, dedicated to a virgin. Her feast lasts the whole month of July, she's the patron of *música criolla*, and the songs written to her are flirty odes to her beauty.

I used to dislike my long name and it took me such a long time to accept it and use it. Reclaiming my name has also been a process of becoming close to *mi patrona*, la Virgen del Carmen. I'm still not comfortable talking about the details of that relationship, yet I can say I have a patrona and I'm dedicated to her. Some might be able to imagine what that implies.

16/04/2021 London, UK,
Daniella

'Adiós Nonino' by Astor Piazzolla, composed 1959, song performed 1997



15/04/2021 London, UK,
Daniella
(audio transcript from a voice note)

When I was buried, just before the sun rose, all my body under the soil and only my head sticking out, I had both heightened sensation and also numbness.

I could feel the whole surface of my skin in contact with the soil, every little bump, stone or root leaving an indentation on my flesh.

Every little bug or ant that my body upset fighting against me, biting, cutting.

All of it at the same time, under the soil.

All this movement and also all the stillness.

The weight. The weight of all that soil on my body, its humidity, its dryness as well.

The clay of British soil drawing up the moisture of my body, of my skin, off my flesh.

I'm rambling.

What I want to say is that there was so much movement, so much suction, and also so much numbness, all at the same time.

Under the weight I lost sensation.

It's quite an odd thing to have a heightened sense of feeling and at the same time numbness. It's a paradox.

17/04/2021 Ocoyoacac, Mexico,
Catalina
(lyrics from a song shared with Daniella)

'Cucurrucucú Paloma' by Tomás Méndez, song written 1954, performed by Lola Beltrán, 2001

… Ay, ay, ay, ay, ay cantaba
Ay, ay, ay, ay, ay gemía
Ay, ay, ay, ay, ay cantaba
De pasión mortal moría
Que una paloma triste
Muy de mañana le va a cantar
… Cucurrucucú, paloma
Cucurrucucú, no llores
Las piedras jamás, paloma
¿Qué van a saber de amores?

18/04/2021 Mexico City, Mexico,
Catalina

I didn't know how to respond except with Maria; my grandmother is a poet, or as much as time(s) allowed her to be. Six sons and a husband obscured her verses from me ...

Guadalupe by Maria Vidrio

Guadalupe, es tu santuario
urna sagrada de la nación,
Virgen Morena que en el Calvario
y en el Tepeyac nos pensó.
...
Hija del sol, celestial doncella
de dulce mirar y cara graciosa,
con tu sonrisa tímida y bella
miras el ramo de rosas
que para ti Juan Diego cortó
aquella mañana esplendorosa
que el milagro se consumó.
Una casa pediste y vives en ella
rodeada de devoción y fervor.
Tu manto adornas con estrellas
y el sol te alumbra con su fulgor.
...



29/04/2021 Mexico City, Mexico,
Catalina

I want to write about my grandmother's poem, *'sobre el hijo, la belleza, Dios y la salvación'*. But my tongues are tied. I want to write about community, which for me always equates to family – an extended family, in a clannish sort of way. I want to write about how hard it's been to negotiate my belonging to *"la tribu Barroso"* while skirting round the traps of prescriptive femininity.

My aunt Maria says I look just like her, except I am white. My aunt Maria, while grappling with homosexuality in her own kin, says that motherhood will make me complete. And so I write to you again in the middle of the night …

(lyrics from a song shared with Daniella)

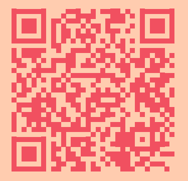
'No soy de aquí, ni soy de allá' by Facundo Cabral, song written 1970, performed by Chavela Vargas 2002

… Me gusta el sol, Alicia y las palomas
El buen cigarro y las malas señoras
Saltar paredes y abrir las ventanas
Y cuando llora una mujer …

No soy de aquí, ni soy de allá
No tengo edad, ni porvenir
Y ser feliz es mi color de identidad …

Deslices is generously supported
by Glasgow International 2021
and the a-n Artist Bursary

Glasgow
international
2021



t.ly/Bj2E

PROCESO EDITORIAL

Políticas de la revista

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas. Cada edición propone un eje temático, cuya relevancia en la sociedad contemporánea permite que pueda ser abordado desde la escritura académica formal, como a través de las actividades creativas y artísticas; es un puente entre teoría y práctica.

Secciones

- **Akademos**: investigaciones académicas sobre los temas propuestos por el editor invitado. En ocasiones se incluyen traducciones de textos que no circulen en español. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 7 000 - 13 000 palabras.
- **Radar:** investigaciones que funcionan como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales que se producen en relación al tema central de la serie. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 5 000 - 7 000 palabras.
- **Videre:** presentación de un ensayo o proyecto visual realizado por artistas o seleccionado por curadores. Esta sección no es arbitrada y se realiza por invitación. Extensión a determinar según la propuesta.
- **Praxis:** ensayos y reflexiones sobre la práctica artística escritos en formatos experimentales, entrevistas o testimonios en primera persona. Estos ensayos no son arbitrados y se publican a criterio de los editores de post(s). Extensión a determinar según la propuesta.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación ni estar evaluados en otra publicación simultáneamente.
- Los autores son responsables del contenido de sus artículos.
- El Consejo Editorial de post(s), después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe–, se reserva el derecho a publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- post(s) se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

PUBLISHING PROCESS

Magazine policies

post(s) asks for and publishes articles on empirical and theoretical research, as well as conceptual reflections about professional and creative practices. Each edition proposes a thematic axis whose relevance in contemporary society allows an approach from formal academic writing as well as through creative and artistic activities, it's a bridge between theory and praxis.

Sections

- **Akademos:** academic research about issues proposed by the guest editor. In some occasions, translations of texts that do not circulate in Spanish are included. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 7 000 - 13 000.
- **Radar:** research that acts as a thermometer for transformations or social behavior produced in relation to the main theme of the series. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 5 000 - 7 000.
- **Videre:** essay or visual project done by artists or picked by curators. This section is not subject to arbitration and is done by invitation of the editor. The extension is evaluated according to each proposal.
- **Praxis:** essays and reflections about artistic praxis written in experimental formats, interviews or first person accounts. These essays are not subject to arbitration and are published by the editors of post(s) discretionally. The extension is evaluated according to each proposal.

Collaboration conditions

- All articles must be original, unpublished and must not appear on any other publication. Likewise they must not be evaluated simultaneously in other publications.
- Authors are responsible for the contents of their articles.
- The Editorial Committee of post(s), after forwarding the article for peer review and in accordance with the recommendations given (which will be handed to the author in a report) will reserve the right to publish the article and to pick the section in which it will be published.
- post(s) reserves the right to make the style corrections it deems convenient without altering the contents of the article.

post(s)

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica –la creación es un eje aglutinante de esta publicación. post(s) publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural.

post(s) is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts of the Universidad San Francisco de Quito USFQ. It reflects on discussions and debates that take place within and between cultural studies and artistic fields, both locally and regionally and internationally.

The thematic interests of **post(s)** are developed amongst the members of the Editorial Committee and guest editors, whom are invited to collaborate with the publication. Each edition emphasizes on professional, artistic and academic praxis –creation is an agglutinating axis of this publication. **post(s)** publishes more traditional academic texts, along with experimental and performative forms of writing and knowledge production.

The articles are published in Spanish and/or English. In addition, each issue includes translations of seminal texts that circulate only in English. Translations are chosen by the Editorial Committee which takes into account both the relevance of the text to the issue's theme, and the importance of sharing influential texts within a Spanish-speaking context.

The main audience of the publication are academics interested in post disciplinary research, and a wider public interested in understanding the transformations of contemporary society, from a critical and cultural studies perspective.

ISSN: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670
ISBN: 978-9978-68-211-1





